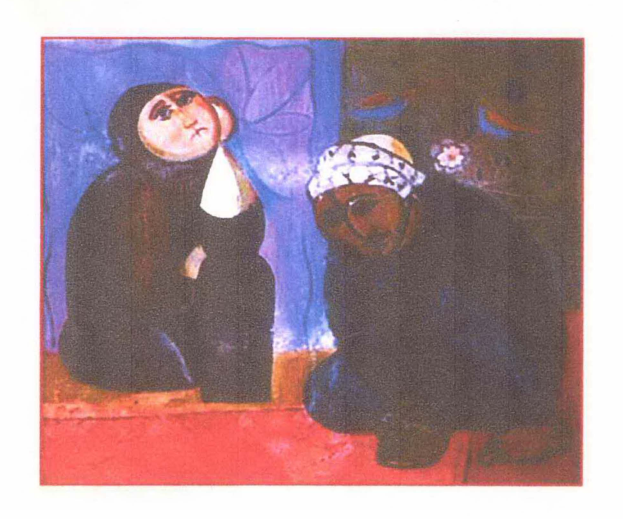
شك

ميساء زهدي الخواجا

تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب







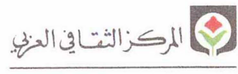
ميساء زهدي الخواجا

تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة

في شعر بدر شاكر السيّاب

يعتبر الشاعر العراقي بدر شاكر السياب أحد أهم الشعراء الذين شكلوا تجربة الشعر العربي الحديث، وأحد أوائل المبدعين الذين مارسوا التجديد والتجريب في القصيدة العربية الحديثة. وقد شكل توظيف الأسطورة مركزا هاما في شعره، فأغرت هذه التجربة عددا كبيرا من الدارسين العرب بقراءتها من زوايا متعددة تتقاطع أحيانا وتتشابك أحيانا أخرى. يعنى هذا الكتاب بدراسة الكيفية التي تمت فيها دراسة هذا الشاعر، مركزا على الدراسات التي تناولت الأسطورة، لملاحظة آليات التلقي ووسائله، وما ارتبط به من وسائل منهجية وفكرية، وذلك من خلال توظيف عدد من آليات نظرية التلقي ومفاهيمها.

إن حصر مادة القراءة لا يعني سهولة حصر آلياتها، فقد تعددت الآليات بقدر تعدد الدارسين واختلاف المواقع التي انطلق منها كل واحد منهم. لكن الأسئلة الأساسية الذي ظلت مطروحة بقوة هي: هل درس شعر السياب فعلا ؟ وهل أدى اختلاف الآليات والرؤى إلى اختلاف النتائج ؟ وهل كانت معظم النتائج التي توصل الدارسون إليها مرتبطة بطبيعة النص السيابي أو هو أمر يرجع إلى طبيعة النص السيابي؟ بالتأكيد لا يسعى هذا الكتاب إلى وضع النقد العربي في سلة واحدة لكن الكم الكبير من الدراسات التي وقع عليها يعطي مشروعية للأسئلة السابقة، ويعطي هذا الكتاب فرصة لمحاولة طرحها والإجابة عنها.



الدار البيضاء - بيروت



النادي الأدبي بالرياض



تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة

في شعر بدر شاكر السيّاب

ميساء زهدي الخواجا

النادي الأدبي ـ الرياض
المركز الثقافي العربي

تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة
في شعر بدر شاكر السيّاب
تأليف: ميساء زهدي الخواجا
الطبعة الأولى 2009

978-9953-68-381-6

الناشر:
النادي الأدبي بالرياض
والمركز الثقافي العربي
بيروت ـ الدار البيضاء

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

المقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى تتبع تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، لتقدم قراءة له ليتحول الخطاب النقدي إلى نص مطروح للدراسة. وذلك في محاولة لقراءة الكيفية التي تعامل فيها النقد العربي الحديث مع هذه الظاهرة، ومعرفة الآليات التي اتبعت في تلك القراءات، إضافة إلى الفرضيات التي انطلق منها كل دارس في قراءته بحثاً عن تحقيق الانسجام في النص أولاً وفي القراءة ثانياً. أي أن الدارسة ستحاول تتبع قراءة النقد العربي الحديث لإحدى الظواهر التي برزت ونمتْ في القصيدة العربية الحديثة -وهي الأسطورة، عند أحد روادها تحديداً -بدر شاكر السياب- عبر دراسة آليات تلك القراءات وطرقها ومناهجها ووجهات نظرها، مع البحث عن التنظيم الداخلي للنص النقدي ومحاولة الكشف عن العلاقات التي تحكمه محدثة التوازن أو الاختلال بين عناصره.

لم تكن هناك -حسب علم الباحثة- دراسات متكاملة تعنى بدراسة تلقي النقد العربي للأسطورة في شعر السياب، فلم تطلع الباحثة إلا على ثلاث دراسات جزئية تعنى ببعض جوانب هذا البحث: أولها دراسة فخري صالح: **دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا** (1996)[1]، وقد أنجزت في إطار حلقة نقدية عقدت في مهرجان جرش الرابع عشر في الأردن. يتحدث فيها الدارس عن صورة السياب في النقد العربي الحديث عبر ملاحظات عامة وإشارات إلى بعض الدارسين. وترد فيها إشارة سريعة إلى تعامل النقد العربي الحديث مع الأسطورة في شعر السياب، وحكم عام حول طبيعة هذا التعامل مفاده أن النقد العربي قد اختزل السياب إلى مجرد مجتلب للأساطير ومراكم لها في قصائده، ويستثني الدارس من ذلك إحسان عباس وجبرا إبراهيم

(1) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1996).

جبرا[1]. وكما يتضح فهي دراسة موجزة لا تقوم على القراءة والمتابعة والتحليل والاستناد إلى النماذج التطبيقية، وهو ما يهتم به هذا البحث سعياً للوصول إلى تصور متكامل حول تعامل النقد العربي مع الأسطورة عند السياب.

ثانية تلك الدراسات هي دراسة قاسم المومني: **في قراءة النص** (1999م)[2]، وهي تهتم بدراسة نصوص أدبية مختلفة من خلال ثلاثة جوانب هي: المبدع، النص، والقارئ. وتلتقي الدراسة مع هذا البحث في أنها قرأت أعمال بعض من درسوا السياب وهم إحسان عباس، وجابر عصفور، والياس خوري، وعلي الشرع، ولم تركز هذه الدراسة على الأسطورة، واقتصرت على قراءة أولئك الدارسين لنص شعري واحد هو «أنشودة المطر»[3]. بذلك أفادت هذه الدراسة هذا البحث في إلقاء الضوء على بعض من قرأوا هذا النص، وكيفية تعاملهم معه.

أما الدراسة الثالثة التي أفاد منها البحث فهي دراسة نعيم اليافي: **الشعر والتلقي -دراسات في الرؤى والمكونات** (2000م)[4]. وقد اهتم الدارس فيها بالشعر العربي الحديث مستفيداً من بعض مفاهيم نظرية التلقي في دراسته. واستفاد البحث من تقسيمها لبعض أنواع التلقي كالتلقي الوثائقي بأنماطه الثلاثة: الاجتماعي والنفسي والديني، والتلقي التعددي المفتوح، والتلقي المباشر. وقد أعاد البحث تصنيف هذه الأنواع، كما أعاد صياغتها بما يتفق ورؤيته من جهة، وطبيعة المادة المدروسة فيه من جهة أخرى. كذلك استفاد البحث من هذه الدراسة تطبيقها على دراستين للسياب هما دراسة إحسان عباس وجابر عصفور لقصيدة «**أنشودة المطر**»، وذلك ضمن حديثها عن التلقي التعددي المفتوح[5]، من ثم التقت هذه الدراسة مع دراسة قاسم المومني في كونها تغطي بعض جوانب من اهتمامات هذا البحث الذي يسعى لدراسة تلقي النقد العربي للأسطورة في شعر السياب عامة.

---

(1) المصدر السابق، ص15، 16.

(2) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1999) .

(3) لقد تم الرجوع إلى هذه القراءات في موضعها من فصول الرسالة عند الحديث عن قراءة الدارسين لنص السياب «**أنشودة المطر**».

(4) (الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000م).

(5) سيتم شرح مفاهيم الدارس وطرح قراءته في موضعه من فصول الدراسة.

فيما عدا ذلك لم تطلع الباحثة على دراسة مستقلة تندرج في إطار اهتمام هذا البحث، لكن تمّ الاطلاع على رسالة ماجستير أعدتها فاطمة البريكي بعنوان: «قضية التلقي في النقد العربي القديم» (2001)[1]، وهي تلتقي مع هذا البحث في اهتمامه بنظرية التلقي، لكنها تختلف معه في مجالها التطبيقي، فالباحثة معنية بالتراث النقدي والبلاغي العربي ويهتم الجانب النظري في الرسالة باستقراء ذلك التراث ،أما الجانب التطبيقي فيقوم على النصوص التي برز فيها اهتمام الناقد أو البلاغي بدور المتلقي في توجيه العملية الإبداعية ومن ثم النقدية.

لقد استمد هذا البحث مادة موضوعه من دراسات النقد العربي الحديث، سواء تلك التي اهتمت بالشعر العربي الحديث بعامة، أو تلك التي اهتمت بدراسة بدر شاكر السياب على وجه الخصوص. إضافة إلى الدراسات التي اهتمت بالأسطورة في الشعر العربي الحديث بعامة أو شعر السياب خاصة -وهي ما يشكل المادة الأولى في هذا البحث. كما أفاد البحث من عدد من الدراسات التي تهتم بنظرية التلقي، وهو ما شكل الإطار النظري العام لهذا البحث[2].

إن المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الذي يستند إلى بعض مفاهيم «نظرية التلقي»، التي اهتمت بدراسة العلاقة بين النص الإبداعي والقارئ. وقد استفاد البحث من هذه النظرية كما ظهرت في جامعة كونستانس الألمانية على وجه التحديد، عبر بعض مفاهيم أهم أعلامها؛ «هانزروبرت ياوس» و«وولفجانج آيزر»[3]. لقد قدمت هذه النظرية للبحث آليات النظر في كيفية قراءة النقد العربي

---

(1) (رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف أ/د إبراهيم السعافين، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، عمّان، مايو، 2001م). وهناك رسالة ماجستير أخرى قيد الإعداد، تعدها أسماء صالح الزهراني بعنوان: «تلقي سقط الزند من خلال شروحه»، إشراف أ/د سعاد عبدالعزيز المانع. تفيد فيها الباحثة من نظرية التلقي، وتطبقها على شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري.

(2) يجدر ملاحظة أنه خرج من إطار هذا البحث الدارسون غير العرب الذين درسوا السياب أوورد عندهم إشارات إلى شعره مثل دراسة س. موريه: الشعر العربي الحديث، نظراً لاهتمام البحث بدراسة أعمال الدارسين العرب على وجه الخصوص. كما خرج من إطار البحث أيضاً دراسات اهتمت بالشعر العربي الحديث أو بشعر السياب لكنها لم تلتفت إلى الأسطورة إلا ما ورد في موضعه.

(3) سيتم طرح أهم مفاهيم هذه النظرية والتعريف بها في تمهيد هذا البحث. ويجدر ملاحظة الأصول الألمانية للنظرية، حيث كان معظم ما نقل عنها إلى العربية عبارة عن ترجمة =

الحديث للأسطورة في شعر السياب، إذ تحول النقد العربي إلى نص يخضع للقراءة والتحليل رغبة في تحقيق طموح يسعى صوب اكتشاف بعض جوانب الفكر النقدي العربي عبر ممارساته التنظيرية والتطبيقية على نص شعري حديث هو نص السياب على وجه التحديد. ويلاحظ أن البحث وظف تلك الآليات لتحليل عمل قارئ متخصص (الدارس/ الناقد) يدرك ماهية العملية النقدية (القراءة) ويمارسها بوعي يختلف عن قارئ متذوق (غير متخصص). كما أنه حاول الانتقال بتلك المفاهيم والآليات من تطبيقها على نصوص روائية - كما فعل منظروها على الأغلب - إلى تطبيقها على أعمال نقدية، بما يحمل ذلك من اختلاف أساسي بين طبيعة النص النقدي من جهة، والنص الإبداعي من جهة أخرى.

وفقاً لما تقتضيه طبيعة المادة المدروسة فقد انقسم البحث إلى ثلاثة فصول رئيسة عدا المقدمة والتمهيد والخاتمة، كما يلي:.

- المقدمة: ـ يطرح البحث فيها تصوراته وأهدافه، والدراسات السابقة، ومنهجه المتبع في الدراسة.

- **التمهيد**:. يعنى التمهيد بالتعريف «بنظرية التلقي» كمنهج تمت الإفادة منه في هذا البحث، فيطرح أهم مفاهيم النظرية كما وردت عند ياوس وآيزر لا سيما مفاهيم «أفق التوقع» و«المسافة الجمالية» و«اندماج الآفاق» عند ياوس. ومفاهيم «القارئ الضمني» و«الرصيد» و«الاستراتيجية» و«مواضع اللاتحديد أو الفراغ» كما وردت عند آيزر. إضافة إلى الإشارة إلى بعض سمات تعامل النقد العربي الحديث مع هذه النظرية سواء كإطار معرفي تنظيري، أو كمنهج تطبيقي على بعض النصوص الإبداعية العربية.

- **الفصل الأول**:. **القراءة خارج النص**:. يعنى هذا الفصل بدراسة المنظور والهدف الذي انطلق منه الدارس في قراءته للأسطورة في شعر السياب. وقد تم تقسيم القراءات -تبعاً لذلك- إلى القراءة الشارحة، والقراءة النفسية، والقراءة الأيديولوجية التي قسمت بدورها إلى القراءة الماركسية، والقراءة القومية العربية، والقراءة الدينية.

= عن الفرنسية أو الإنجليزية (أي ترجمة للترجمة) عدا كتاب آيزر؛

The act of Reading - A theory of aesthetic Response (The Johns Hopkins University Press ,Baltimore and London , 1980);

الذي كتب بالإنجليزية، وقد اعتمد البحث ترجمة عبد الوهاب علوب له .

- **الفصل الثاني :ـ سجل النص(الرصيد)** :ـ يهتم هذا الفصل بدراسة المنطلقة المألوفة التي انطلق منها الدارسون في تعاملهم مع نصوص السياب. وقد قسمت القراءات إلى نوعين، أولهما القراءة ضمن الرصيد الاجتماعي التاريخي، وثانيهما القراءة ضمن الرصيد الأدبي،تركز القراءات في النوع الأول على قراءة الأسطورة في ضوء عوامل مرتبطة بحياة الشاعر، بينما تركز قراءات النوع الثاني على قراءة الأسطورة ضمن مصادرها الثقافية على اختلاف أنواعها.

- **الفصل الثالث: الاستراتيجية** :ـ هدف هذا الفصل هو تحليل الدراسات التي اهتمت باكتشاف علاقات النص الداخلية، مع إبراز الآليات التي اتبعها كل دارس. وقد تم وضع الدراسات في محورين يهتم أولهما بقراءات الأسطورة ضمن ظواهر أسلوبية أو دلالية في الشعر، بينما يهتم ثانيهما بالقراءات التي التفتت إلى صنع السياب لأساطير خاصة، أو بنائه لنموذج أسطوري معين. كما اهتم هذا الفصل أيضاً بعدد من القراءات التي اهتمت بقراءة نصوص مفردة للسياب عبر آليات تندرج في الإطار العام لهذا الفصل من البحث.

- **الخاتمة** :ـ تمثل خلاصة البحث، وبعض النتائج التي تم التوصل إليها.

وتجدر ملاحظة أن تقسيم القراءات وتصنيفها في كل فصل قد جاء تبعاً لغلبة سمات معينة فيها، ولا يعني ذلك أن كل قراءة قد خلصت تماماً لمنهجها، فقد تلاحظ سمات أيديولوجية في القراءة النفسية، أو يلاحظ اهتمام باستراتيجيات النص في قراءات اهتمت بالسجل الأدبي، والعكس صحيح، فقد يرجع دارس يعنى بالاستراتيجية إلى عناصر مرتبطة بالسجل التاريخي/ الاجتماعي أو الأدبي[1]. إن ذلك كله يعني وجود نوع من التداخل بين القراءات، وصعوبة الفصل التام بينها، لكن ضرورة البحث وضرورة الالتزام بالمنهج العلمي اقتضت محاولة التقسيم ومتابعة كل نوع على حدة. ويجدر أيضاً ملاحظة أن هذا التداخل في سمات بعض القراءات قد كان أحد أهم منابع الصعوبة التي واجهها البحث، حيث كان يصعب الحسم - في بعض المواطن - بوضع القراءة في تصنيف دون آخر، ويبقى أنها كانت محاولة في طريق شائك وطويل، والله وليّ التوفيق.

(1) سيتم الإشارة إلى مثل هذا التداخل في بعض القراءات في موضعه من هذا البحث.

التمهيد

شغل تحليل النص الأدبي حيزاً كبيراً من النقد الأدبي المعاصر، وتعددت المقاربات وزوايا النظر والمداخل حول هذا الأمر. وقد بدت المناهج النقدية المعاصرة وكأن أحدها يحاول استكمال ما ذهب إليه الآخر، أو يحاول تطويره سواء أكان الأمر بدافع الاتفاق معه -أو مع بعض جزئيأته، أم الاختلاف عنه. في ذلك يغدو المنهج النقدي حلقة في سلسلة معرفية متصلة تعنى بالجانب الإبداعي من الفكر الإنساني. ولعل نظرية التلقي (أو جمالية التلقي) Reception Theory هي أحد المداخل النقدية التي تندرج في هذا الإطار، وتتخذ الاهتمام بالقراءة والقارئ منحى أساسياً لها.

يمكن القول هنا إن الاهتمام بالقارئ كان محوراً رئيساً في عدد آخر من الاتجاهات النظرية والإجرائية لاسيما نقد استجابة القارئ Reader-response criticism، ولعل هذا ما يشكل محور التداخل بين هذا النقد من جهة وجمالية التلقي من جهة أخرى. لعل إطلاق وصف «نظرية» على نقد استجابة القارئ يعد مضللاً إلى حد ما، إذ إن النقاد الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه لا يشتركون في المبادئ النقدية ذاتها -كالنقاد الماركسيين، ولا في الاهتمام بموضوعات معينة- كنقاد عصر النهضة[1]، لكن ما يشترك فيه هؤلاء النقاد هو اعتبار القارئ المكون

---

(1) Peter J.Rabinowitz, "Reader-Response Theory And Criticism"، The JOHNS HOPkINS GUIDE TO LITERARY THEORY & CRITICISM (The Johns Hopkins university Press, Baltimore and London, 1994) P,606.

وقد أشار إلى هذا الأمر أيضاً ميجان الرويلي وسعد البازعي حين ذكرا أن نقاد هذا الاتجاه يفيدون من طروحات مختلفة سواء كانت لغوية أو نفسية أو بنيوية أو تفكيكية، أو من مكتشفات النقد النسائي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط(2) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000م) ص190، 191. كما أشار إليه آخرون أيضاً على سبيل المثال: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين إسماعيل، ط(1) النادي

الأهم في عملية التحليل الأدبي[1]. وفي المقابل ترتبط نظرية التلقي بجماعة مدرسة كونستانس الألمانية التي يمثلها كل من «هانز روبرت ياوس» (Hans Robert Jauss)، و«وولفجانج آيزر» (wolfganag Iser)، والتي جاءت صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية، وفي جامعة كونستانس على وجه التحديد. وقد حاول آيزر التنبيه إلى وجود نوع من الاختلاف بين هذين الاتجاهين، ونبه إلى أنهما تياران أساسيان يمكن تمييز أحدهما من الآخر بوضوح رغم تداخلهما»[2]. وعلى الرغم من وجود مثل هذا التمييز بين الاتجاهين إلا أن بعض الدارسين لم يلتفت إلى ذلك، وأدرج نظرية التلقي ضمن اتجاهات نقد استجابة القارئ، معتبراً أن ما يجمع هؤلاء جميعاً هو إعلاء مكانة القارئ في عملية التحليل الأدبي[3].

الأدبي الثقافي، جدة، 1994) ص7، 8، 35-37؛ رشيد بنحدو، «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر» (مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: م(23)، ع(، 2)، يوليو/ سبتمبر، أكتوبر/ ديسمبر، 1994م)، ص472، 473؛ صبحي حديدي، «ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى؟» (الكرمل، دار الشروق، عمّان (الأردن)، ع(63)، ربيع 2000م)، ص137؛ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي -أصول وتطبيقات، ط (1) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2001م) ص41، 42؛ عبدالناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي (المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999) ص94، 95.

(1) Peter J.Rabinowitz , Reader-Response Theory and Criticism,"p , 606, Elizabeth schellenberg , "Reader- Response Criticism"، Encyclopedia of contemporary literary theory, irena r. makaryk (General Editor and compiler) (university of Toronto Press, Canada , 2000) P,170.

(2) فولفكانج أيزر، «آفاق نقد استجابة القارئ»، ترجمة أحمد بوحسن، مراجعة محمد مفتاح (من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995) ص211، 211 .

(3) Elizabeth Schellenberg, "Reader-response Criticism" P172، حيث أدرجت الدارسة آيزر ضمن النقاد الذين اهتموا بدراسة القارئ. وقد فصل إيان ماكلين بين آيزر وياوس عندما وضع آيزر تحت مسمى «ظاهراتية النص والمؤلف وسيرورة القراءة» بينما تحدث عن ياوس ضمن «نظرية التلقي: مجتمعات القراء والقراءة»، انظر، إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ترجمة خالدة حامد (مجلة أفق، مجلة أدبية ثقافية تصدر على الإنترنت، (http://www.ofouq. com, 2003) ص7؛ إيان ماكلين، «التأويل والحقيقة والتاريخ: مقاربات هرمنيوطيقية» (تابع التأويل=

لعل الاهتمام بالقارئ لا يعد مسألة جديدة في النقد الأدبي، وهو لم يبدأ مع نظرية التلقي فقط، إذ إن بعض الدارسين يرجعه إلى أعمال أفلاطون وأرسطو، أو يمتد به عبر مساحة كبيرة من تاريخ النقد الأدبي من خلال ملاحظة الإشارات المباشرة أو غير المباشرة إلى القارئ عند بعض الدارسين أو في بعض المذاهب النقدية. لكن جاءت نظرية التلقي ردّ فعل على الإغراق في التوجه صوب النص واعتباره بنية مغلقة مكتفية بذاتها، وإهمال كل سياق خارجي مرتبط بالنص من قريب أو بعيد، أو الإغراق في ربط الأدب بواقعه الاجتماعي، فجاءت استجابة لإحساس متزايد باستهلاك المناهج النقدية القديمة، وشعور متنام بالحاجة إلى تغييرها، ومن ثم بلورة خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ، انطلاقاً من الإيمان بالقراءة فاعلية مهمة في إعادة إنتاج النص الأدبي[(1)]. ويجدر بالذكر أن أي نظرية نقدية لابد أن تستفيد من أعمال نقدية

= والقراءة)، ترجمة خالدة حامد، ص. 5 وقد فعل عدد من الدارسين العرب الأمر ذاته، فقد درس ميجان الرويلي وسعد البازعي الاتجاهان معاً كمدرسة واحدة، انظر دليل الناقد الأدبي، ص190، 191؛ فاضل ثامر، الصوت الآخر-الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ط(1)، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992) ص233، حيث يتحدث الدارس عن «نقد استجابة القارئ» دون تحديد؛ موسى ربابعة، «المتوقع واللامتوقع-دراسة في جمالية التلقي» (أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات. جامعة اليرموك، إربد (الأردن)، م،(5).ع(2)، 1997) ص46، 47.

(1) دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن(باريس، دار كولان، 1994م)، ضمن كتاب في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ط(1) (دار الغد، دمشق، 2000م)، ص95. وانظر أيضاً على سبيل المثال:. Peter J.Rabinowitz, "Reader-Response Theory And Criticism"، P606؛ حسين الواد، «من قراءة» النشأة» إلى قراءة «التقبل»، (فصول، م(5)، ع(1)، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984م) ص114، 115؛ إلرود إيش، «التلقي الأدبي»، ترجمة-محمد برادة (دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع(6)، خريف/ شتاء 1992) ص20؛ رشيد بنحدو، «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، ص474-476؛ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ- نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة (كتاب الرياض، ع(30)، يونيو 1996م) ص 50-53؛ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط(5) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999) ص17-19؛ عبدالناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص69، 90، 91؛ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص33؛ ويجدر بالذكر أن محمود عباس عبدالواحد يحاول العودة بجذور نظرية التلقي إلى النقد العربي القديم، وقبله النقد اليوناني، مؤكداً أن رواد نظرية التلقي قد أفادوا من مفاهيم نقدية عربية دون=

سابقة، وتنهض على مؤثرات فكرية ونقدية مختلفة.وقد اتفق عدد من الدارسين على إفادة نظرية التلقي من الشكلانية الروسية، والفلسفة الظاهراتية (Phenomenology). والهرمنيوطيقية (التأويلية) (Hermeneutics)، ويظهر اسما: جادامر (Gadamer) وإنجاردن (Ingarden) مؤثرين بارزين في مفاهيم ياوس وآيزر على وجه التحديد. هذا بالإضافة إلى مؤثرات عامة وإفادات من مدرسة النقد الجديد، والبنيوية ومفاهيم هوسرل وفوديكا وغيرهم[1]. وسيقف البحث عند هذه النظرية بوصفها منهجاً في تحليل النص الأدبي يفسح المجال أمام القارئ (المتلقي) للدخول في عملية التحليل ويعتبره أحد عناصر الخطاب الأدبي، وذلك من خلال أهم أعلامها «ياوس»و«آيزر» عبر طرح أهم مفاهيمهما حول عملية القراءة وتحليل النص الأدبي.

1- هانز روبرت ياوس :(Hans Robert Jauss)

إن مركز الاهتمام في عمل ياوس هو تاريخ الأدب الذي يشكل تحدياً لم يتم الاهتمام به بعد، وكان التساؤل الذي انطلق منه هو «لماذا ولأي هدف تتم

= الإشارة إلى ذلك، ومركزاً في ذلك على آراء عبدالقاهر الجرجاني. وهو أمر لا يمكن الجزم به، إذ إن إثبات التأثير والتأثر أمر من الصعوبة بمكان لاسيما إذا انتفت القنوات المشتركة والعوامل المساعدة. انظر محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي- دراسة مقارنة، ط (دار الفكر العربي، القاهرة، 1986) ص8، 9، 50-53.

(1) حول الأصول المعرفية لنظرية التلقي، انظر على سبيل المثال: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص10-13، 65-141؛ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، (مكتبة غريب، القاهرة، 1988) ص124-128؛ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط(1) (دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان (الأردن)، 1997)، ص75-118؛ عبدالناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص69-91؛ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط(1) (دار الفارس، عمّان (الأردن)، بيروت، 1996(ص156، 162، 163؛ محمد مفتاح، المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي، ط (1) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999) ص28؛ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص28-38، 61-70، نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص17-48؛ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص34-40؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص2-7، إيان ماكلين، «التأويل والحقيقة والتاريخ»، ص1-5.

دراسة تاريخ الأدب؟»، وفي ذلك يمكن القول إن ياوس هو المنظر الذي طور التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية[1]. وضمن هذا الإطار حاول ياوس الإجابة عن عدد من التساؤلات مثل: ما وظيفة الأدب اليوم؟ وما هو المعنى الذي يمكن أن يأخذه البحث الحالي الذي يتناول العصور الماضية؟ لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهوراً؟ وكيف استمرت هذه الشهرة حقباً من الزمن؟ وما هي العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلل منها؟ وكلها أسئلة يمكن أن تشغل المؤلف بالقدر نفسه الذي تشغل به عالم الاجتماع أو عالم النفس[2]. وقد جاءت هذه التساؤلات ضمن رغبة ياوس في الانطلاق من النقطة التي توقفت عندها الشكلانية والماركسية، والتي مارس القارئ فيهما دوراً محدوداً، حيث عاملت الماركسية القارئ -كما المؤلف- في إطار موقعه الاجتماعي، وسعت للتعرف عليه في تركيبة المجتمع الذي يمثله. بينما احتاجت الشكلانية القارئ باعتباره مستقبلاً يتبع إرشادات النص ليميز الشكل الأدبي، ويكتشف الإجراء الأدبي[3].

لقد حاول ياوس اقتراح نموذج جديد في دراسة تاريخ الأدب يقف بين الماركسية والشكلانية لتصبح العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ جمالية وتاريخية

---

(1) Hans Robert Jauss , " Literary History As a challenge to Lirerary theory " Critical Theory since 1965, edited by Hazard Adams and Leroy searle (University Press of Florida , Tallahassee, 1986), P164, Robert C.Holub, " Constance School of Reception Aesthetic] Reception Theory[, "Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Irena R. Makaryk (General Editor and compiler), (University of Toronto press, Canada , 2000), P1,14.

(2) حول هذه التساؤلات انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص134؛ جان ستاروبانسكي، «تقديم الترجمة الفرنسية لكتاب هانز روبير ياوس «نحوجمالية للتلقي»، ترجمة محمد العمري (دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع(6)، خريف/ شتاء 1992)، ص39.

(3) Hans Robert Jauss, "Literary History As A Challenge to Literary Theory"، P,164.

وحول انتقاد ياوس للشكلانية والماركسية انظر أيضاً المصدر نفسه، ص174. وانظر أيضاً، حكمت الحاج، «نقد التحدي والاستجابة» عرض مفاهيمي لجمالية التلقي والتواصل الأدبي عند هانز روبرت ياوس (مهرجان المربد الحادي عشر، 25-11/ 1-12-. 95 الشعر العربي الآن: بحوث الحلقة الدراسية، إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995) ص52، 53؛

في الوقت نفسه. وتكمن جمالية العمل الأدبي في أن تلقي العمل الأدبي من قبل قارئ في المرة الأولى يتضمن اختباراً لقيمته الجمالية قياساً إلى الأعمال التي تمت قراءتها. بينما تكمن التاريخية في أن القارئ الأول سيوضع في سلسلة من التلقي تمتد من جيل إلى آخر(1). هكذا يتضمن تاريخ الأدب الجديد تحديد دور القارئ انطلاقاً من أن الأدب ليس موضوعاً يمكن أن يقدم وجهة النظر ذاتها لكل قارئ في كل حقبة زمنية. ويمكن تحديد مطالب النموذج الجديد فيما يلي:-

1- انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي.

2- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية، ربطاً لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة.

3- اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية) لا تكون مقصورة على الوصف، وبلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب «الطبقة العليا» بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح «الأدب الشعبي»، والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري(2).

هكذا تصبح قراءة نصوص الأدب عملية جدلية حوارية وليست مجرد معرفة للحقائق، فتاريخ الأدب يقع على عائق القارئ المستقبل، والناقد، والمؤلف، مما يحقق استمراريته. ومعنى ذلك أن الأدب يصبح حقيقة أدبية عندما يتم تلقيه من قبل قارئه، كما أن الحدث الأدبي يحقق استمراريته وبقاءه فقط عندما يستمر القراء في الاستجابة له(3). هكذا تتم النقلة في التعامل مع النص الأدبي من

Geert Lernout "Reception Theory"، The Johns Hopkins Guide to Literary to Theory & Criticism (The Johns Hopkins university Press, Baltimore and London, 1994), p,610.

(1) Hans Robert Jauss, "Literary History as challenge to Literary Theory"، P, 165.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص45. وحول هذا النموذج انظر أيضاً، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص144-146.

(3) رشيد بنحدو، «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، ص492، 493، وحول هذه المستويات انظر أيضاً: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص33؛ أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص28.

الاقتصار على النص فقط باعتباره عالماً مغلقاً على ذاته، أو الاهتمام بالسياق التاريخي الاجتماعي للأدب، إلى عملية حوارية جدلية بين النص والقارئ تربط استمرار العمل الأدبي وبقاءه بتلقي ذلك القارئ للنص وتفاعله معه، وذلك عبر مستويات ثلاثة :ـ

1- رصد المظهر التعاقبي (diachronic) للعمل من حيث تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

2- رصد المظهر التزامني (Synchronic) من حيث تحليل مرحلة معينة من التطور الأدبي، وإقامة علاقات بين أعمال مختلفة تنتمي إلى الفترة نفسها، بهدف وصف النسق الأدبي العام المتعلق بهذه الفترة.

3- العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب وتطور التاريخ بشكل عام، أي العلاقة بين الاعتبارات الجمالية والاعتبارات التاريخية[(1)].

ضمن جهود ياوس لتحقيق هذا المنهج المقترح، يقترح عدداً من المفاهيم التي يمكن أن تعد مركزاً أساسياً في عمله وأهمها :ـ

أ-أفق التوقعات: (Horizon of expectations)ـ

يعد هذا المفهوم الأطروحة المركزية في عمل ياوس، وقد وجد جذوره في هيرمينوطيقية أستاذه هانز جورج غادامير[(2)]. ويرتبط هذا المفهوم برؤية ياوس للعمل الأدبي المرتبطة بتاريخيته، وبأن تلقي العمل -موجود في قسم كبير منه- ضمن العمل نفسه، وضمن علاقته مع الأعمال السابقة له. إن العمل الأدبي في لحظة صدوره لا يقدم نفسه على أنه شيء جديد مطلق، إذ إن جمهوره يكون مستعداً لتلقيه من خلال مرجعية من الإشارات الخفية، فهو يوقظ ذكريات لما

---

(1) رشيد بنحدو، «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، ص492، 493. وحول هذه المستويات انظر أيضاً: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص33؛ أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص28.

(2) Robert C.Holub, "Constance school of Reception Aesthetics"، P,15;

بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص45؛ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص129؛ كما يمكن القول بأن تأثير جادامر يبدو واضحاً في تبني ياوس لمفهومه حول دمج الآفاق، انظر:

Hans Robert Jauss, Literary History as a challenge to Literary Theory, P,171, 172.

سبق قراءته، ويضع القارئ ضمن استعداد عاطفي مسبق. عندها تجلّا توقعات لوسط العمل ونهايته بالظهور، وهي توقعات يمكن تثبيتها أو نفيها خلال القراءة طبقاً لقواعد محددة مرتبطة بجنس النص أو نوعه(1). ومن خلال هذا المفهوم يحاول ياوس الوصول إلى المعايير التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية، وذلك من خلال ثلاثة عوامل رئيسة، يرتبط أولها بالتجربة المسبقة أو الفهم المسبق للجنس الأدبي، ويرتبط ثانيها بشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، بينما يرتبط ثالثها بالتعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة العادية(2). ولا يخفى ما في هذه العوامل من إشارة إلى قارئ محدد يمتلك الخبرة والدراية والقدرة على تمييز النصوص الأدبية، كما يمتلك خبرة بنصوص سابقة تمارس دوراً مهما في تحديد طريقة تعامله مع النص موضع القراءة.

بهذا الفهم لـ«**أفق التوقعات**» يؤكد ياوس أن العمل الفني لا يوجد في فراغ، بل هو في حوار دائم مع الأعمال الأخرى من جهة، ومع فهم المتلقين له من جهة أخرى؛ أي أنه لا يمكن فهم العمل الأدبي دون وضعه في إطاره من

---

(1) Hans Robert Jauss, "Literary History As a challenge to Literary Theory" P167,

جان ستاروبينسكي، مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ياوس «من أجل جمالية للتلقي»، ضمن كتاب في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ط(1)، (دار الغد، دمشق، 2000)، ص17.

(2) Hans Robert Jauss, " Literary History AS a challenge to Literary theory" P,166

وقد انتقد روبرت هولب هذا المفهوم ووصفه بالغموض وعرفه بأنه «نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص»، من هنا فإنه يشتمل لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموح كذلك. روبرت هولب، نظرية التلقي، ص155، 156، 173. وقد ورد تعريف هولب عند عدد من الدارسين أيضاً، انظر على سبيل المثال: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص89؛ عبدالناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص111؛ حسين الواد، «من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل»، «ص118؛ منى طلبة، «الهرمنيوطيقا-المصطلح والمفهوم»، (إبداع، السنة السادسة عشرة، إبريل، 1998) ص60؛ موسى ربابعة، «المتوقع واللامتوقع»، ص52، 53؛ غسان السيد، تطبيق المناهج النقدية الأوربية على الأدب العربي - نظرية التلقي نموذجاً، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ص114؛ إيف شيفريل، دراسات التلقي (من كتاب الوجيز في الأدب المقارن 1989)، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ص58؛ جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذرعياشي، ج، (مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994)، ص149.

الأعمال السابقة والمعاصرة. ويمكن القول إن هذا المفهوم قد يتسم بالغموض وعدم التحديد لا سيما مع الأعمال الأدبية المعاصرة التي تحاول الخروج على مفهوم الجنس الأدبي، وتحمل ملامح من أجناس أدبية مختلفة، لكن غموض هذا المفهوم لم يمنع من محاولة الإفادة منه وتطبيقه على بعض الأدباء أو النصوص الأدبية؛ فقد حاول رامان سلدن شرح هذا المفهوم من خلال العودة إلى شعر «بوب» والمقاييس المختلفة التي اعتمدت في الحكم عليه[1]. ويمكن أيضاً استخدام هذا المفهوم عند النظر إلى قراءات الدارسين العرب للأسطورة في شعر السياب في هذا البحث، في محاولة لملاحظة الاختلاف أو الاتفاق في القراءة ضمن هذا الإطار..

يجعل ياوس خرق أفق التوقعات أو كسره مقياساً لنجاح العمل الأدبي، فالأعمال الكبيرة هي التي تخرق أفق توقعات القارئ لتبني أفقاً جديداً ما يلبث أن يعدله عمل جديد وهكذا. وبناء على هذا التعديل أو الكسر في أفق التوقع يكتب تاريخ الأدب، وتعرف الانحناءات التي توفرها الأعمال الكبيرة في المعرفة التاريخية[2]. وهو ما يقود إلى المفهوم المركزي الثاني في عمل ياوس.

ب-المسافة الجمالية:- (Aesthetic distance)

يفترض فهم ياوس لأفق التوقعات أن القارئ يتلقى العمل الأدبي ضمن توقعات معينة، وفي الوقت نفسه يحمل العمل الأدبي توقعاته ومعاييره الخاص به. ويتوقع القارئ أن يستجيب العمل لتوقعاته الخاصة، لكن العمل الأدبي يكون بين أحد أمرين فقد ينسجم مع أفق توقع القارئ أو يتعارض معه؛ وفي الحالة الثانية ينتج الحوار أو الصراع بين الأفقين. إن ذلك يعني أن أفق التوقعات متغير إذ قد ينتج عن الحوار تعديل أو تغيير أو إعادة توجيه أو إحباط[3]. وقد أطلق ياوس على هذه المسألة اسم «**المسافة الجمالية**» التي تنتج عن التعديل الذي يحدثه عمل

(1) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص168.

(2) Hans Robert Jauss, "Literary History as a challenge to Literary Theory"، P,170.

(3) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص102. ويجدر بالذكر أن معنى ذلك هو أن ياوس يميز بين أفق توقع العمل وأفق توقع القارئ أو الجمهور. انظر على سبيل المثال: حكمت الحاج، «نقد التحدي والاستجابة»، ص55-57؛ إيف شيفريل، دراسات التلقي، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ص67.

ما في أفق التوقعات. من هنا يمكن أن تقاس هذه المسافة من خلال ردود فعل الجمهور وأحكام النقاد (النجاح العفوي، الرفض أو الصدمة، الفهم المتأخر). وبعبارة أخرى نقول: إنها المسافة بين أفق توقعات القارئ والعمل، بين تجربة جمالية مألوفة وتغير في الأفق يتطلبه تلقي عمل جديد[1]. ويلاحظ هنا أن ياوس ينطلق من مسلمة مفادها أن تحطيم المعيار السائد أو الأفق هو العنصر الأكثر أهمية في الفن العظيم، وبقدر ما ينزاح العمل عن أفق انتظار القارئ تتحقق جودته الفنية. وبهذه الطريقة تتقرر الأهمية التاريخية والجمالية للعمل؛ فكلما قلّت المسافة الجمالية اقترب العمل من الأدب الترفيهي الذي يبقى ضمن إطار إنتاج المألوف؛ وفي الوقت نفسه قد تختفي تلك المسافة بمرور الزمن ويصير العمل مألوفاً بانتظار عمل عظيم آخر يقوم بالتعديل في ذلك الأفق وهكذا[2]. ويجدر بالذكر أن عبدالرحمن القعود قد فهم المسافة الجمالية والتخالف بين أفق توقع القارئ والنص بالرداءة في أحدهما والجودة من الآخر، فقد يكون النص أصيلاً وذا جدة غريبة تعوق الملتقي عن اللحاق به لرداءة وضعف في ذلك الملتقي[3].

---

(1) Hans Robert Jauss, "Literary History As a challenge to Literary Theory", P. 168.

وحول المسافة الجمالية انظر أيضاً:.

Robert C.Holub, "Constance school of Reception Aesthetics", P,15;

إيان ماكلين، «التأويل والحقيقة والتاريخ»، ص6؛ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص129؛ حسين الواد، «من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل»، ص118؛ جان ستاروبانسكي، «تقديم الترجمة الفرنسية لكتاب «هانز روبرت ياوس»، ترجمة محمد العمري، ص43؛ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص169، 170.

(2) Hans Robert Jauss, "Literary History As a challenge to Literary Theory", P.169.

وانظر أيضاً، إلرود إيش، التلقي الأدبي، ص15؛ هولب، نظرية التلقي، ص153.

(3) عبدالرحمن القعود، في الإبداع والتلقي - الشعر بخاصة «عالم الفكر» المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، م(25) ، ع (4)، إبريل / يونيو (1997) كما يجدر بالذكر أن محمود عباس عبدالواحد يرى أن ياوس يلتقي بهذا المفهوم مع ابن قتيبة في رؤية كل منهما بأن الزمن لا دخل له في الحكم على النص. محمود عباس عبدالواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 31-33 ولعل الدارس مدفوع بحماسه في إثبات السبق للنقد العربي، لكن يبدو أن الناقدين ينطلقان من رؤية مغايرة، وخلفية ثقافية وفكرية مختلفة، يصعب معها الحكم بوجود عوامل الالتقاء، لاسيما أن ياوس يحاول النظر إلى العمل الأدبي في إطارين جمالي وتاريخي.

وفيما يبدو فإن تلك مسألة مختلفة عما قصده ياوس حول كسر أفق التوقع أو مخالفته، إذ يفهم من مقولة ياوس أنه لا يشير إلى ضعف مسألة التلقي، وأنه يتحدث بشكل أساسي عن الأعمال الأدبية التي تم قبولها، ومن ثم انتشارها لتصير مع الزمن أعمالاً مألوفة تحتاج إلى من يقوم بتجاوزها، وهذه بدورها هي ما تشكل الأعمال العظيمة.

جـ - اندماج الآفاق: (Fusion of horizons):

يفيد ياوس هذا المفهوم من جادامير الذي رأى أن المرء لا يمكنه فهم النص إلا عند فهم السؤال الذي كان العمل الأدبي جواباً له، ويضيف ياوس إليه أن الأفق التاريخي مرتبط دوماً بالأفق الحاضر. إن الفهم هو عملية من دمج الآفاق، ومن خلال هذا الفهم يمكن تفسير كيف استطاع القارئ القديم فهم العمل؛ إذ إن تاريخ الأدب ينبغي أن يكون عملية تتابع جدلية بين الأسئلة والأجوبة؛ بحيث يمكن للعمل القديم أن يقول شيئاً لنا عندما يحدد الملاحظ المعاصر السؤال الذي استرجع ذلك العمل مرة أخرى[1].

يمكن القول إن ياوس من خلال مفهوم «**أفق التوقعات**» -وما تفرع عنه- حاول وضع العمل الأدبي في تاريخيته مع الاحتفاظ له -في الوقت نفسه- بسماته الجمالية، حيث يحمل العمل الجديد إجابات لأسئلة ومشاكل تركها العمل القديم دون حل، ويقدم في الوقت نفسه مشكلات جديدة[2]، هنا يأتي دور القارئ الذي يحمل تجربته الخاصة ويحاول فهم العمل الجديد في إطار معرفته بأعمال قديمة. وفي الوقت نفسه لم يسلم مفهومه من الانتقاد إذ إن المسافة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كافٍ لتحديد القيمة الأدبية، كما أن ياوس لم يستطع - فيما يبدو - تفسير الفرق بين تلقي الروائع وتلقي الأعمال الأدبية العادية لاسيما أن كثيراً من حقب الماضي تبدو كأنها تقبلت بعض الأعمال التي ماثلت المعايير التقليدية،

---

(1) حول فهم ياوس لهذا الأمر انظر:

Hans Robert Jauss, "Literary History as a challenge to Literary Theory" P.172-174;

خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص129؛ إيان ماكلين، «التأويل والحقيقة والتاريخ»، ص6، جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ج، ص149-150.

(2) Hans Robert Jauss, "Literary History as a challenge to Literary Theory, P.174,175.

كما تقبلت أعمالاً خالفت تلك المعايير أيضاً[1]. ومهما يكن من أمر فقد حاول ياوس تفسير بقاء الأعمال الأدبية من خلال المشاركة في مسألة علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي مع إبقاء سماته الجمالية التي أبرزها تبنيه لمفهوم الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية.

2-وولفجانج آيزر (wolfgang Iser)[2]

إذا كان ياوس قد انطلق في البحث في التلقي من زاوية «تاريخ الأدب» فإن آيزر انطلق من مسألة التفسير والقراءة بصفتهما إبداعاً للمدلول، وبعبارة أخرى من العلاقة بين النص والمتلقي وطبيعة تفاعلهما. وكان السؤال الأساس الذي انطلق منه في كتابه **فعل القراءة** هو كيف وتحت أية ظروف يكون للنص معنى عند القارئ، مع التنبيه إلى أن المعنى الذي يتساءل عنه هو ذلك المعنى الناشئ عن التفاعل بين النص والقارئ وليس ذلك الكامن في النص[3]. وهو يبدأ من قصة

---

(1) حول هذه الانتقادات انظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 161، 162، 165. وحول انتقادات أخرى لهذا المفهوم انظر المصدر نفسه، ص177-186؛ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص90، 91؛ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص143؛ محمد العمري، «الرواية والاختيار -تأويل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم». (نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993) ص75، 76؛ إيان ماكلين، «التأويل والحقيقة والتاريخ»، ص6؛ Geert Lernout, "Reception Theory", P,611.

(2) يجدر ملاحظة أنه قد عرب اسم هذا الناقد بطرق مختلفة مثل وولف غانج آيزر، فولفجانج آيزر، وولفكانج آيزر، وسيتم طرحها عند الإحالة إلى المرجع الذي استخدمها، غير أن البحث سيتبنى في المتن ترجمة الاسم بـ«وولفجانج آيزر».

(3) Robert C.Holub, constance School of Reception Aesthetics", P.15.

ويجدر ملاحظة أن عدداً من الدارسين قد اعتبر آيزر ممثلاً للاتجاه الظاهراتي عند إنجاردن، الأمر الذي ظهر في كثير من مفاهيم آيزر وفي أساس نقاشه لقضية المعنى. انظر على سبيل المثال، المصدر السابق ص15؛

Elizabeth Schellenberg, "Reader-response criticism", P.172;

خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص132؛ وقد أشار إيان ماكلين إلى أن منهج آيزر انتقائي يستعير من الشكلانية وسيكولوجية الجشتالت (Gestalt) واللسانيات والسميولوجيا. إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص7؛ وقد أشار آيزر إلى عدد من مصادره=

هنري جيمس «الصورة في السجادة» (The Figure in the carpet) لينتقد المعيار الكلاسيكي في التأويل الذي يهتم بالبحث عن معنى النص الأدبي؛ فهدف الناقد -كما يفهمه آيزر- ليس البحث عن ذلك المعنى بل الكشف عن الظروف التي تؤدي إلى تأثيراته الممكنة والمتعددة. إن الناقد «لا ينبغي أن يلجأ إلى فرض معنى واحد على قارئه وكأنه التأويل الصحيح، ولا يجب أن يصدر أحكاماً بالسلب أو بالإيجاب، بل يجب عليه أن يوضح أن القارئ سيعيد الحكم الصحيح بنفسه»[1].

ويعتمد آيزر على مفهوم إنجاردن حول «**الجوانب المخططة**» (Schemaitized aspects) التي يمكن من خلالها فهم النص، حيث يتم الفهم الحقيقي من خلال عملية تحويل موضوع العمل إلى شيء تدركه الحواس. ولتوضيح ذلك يقسم آيزر العمل الأدبي إلى قطبين: **قطب فني** هو نص المؤلف، **وقطب جمالي** هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ. نتيجة لذلك فإن «العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع عملية التحويل إلى شيء تدركه الحواس، بل لابد أن يقع في مكان ما بينهما. ولابد أن يكون عملياً في طابعه، في حين أنه لا يمكن التدني به إلى واقع النص أو ذاتية القارئ، ومن هذه السمة العملية يستقي ديناميته»[2]. معنى ذلك أن تفعيل العمل الأدبي هو محصلة للتفاعل بينه وبين القارئ دونما تركيز على أحد قطبي العمل دون الآخر. هنا تتحول مهمة المؤول فلا يقصر نفسه على

= الفلسفية في حوار معه، انظر، نبيلة إبراهيم، «حوار مع وولفغانغ آيزر»، ترجمة فؤاد كامل (فصول، م(5)، ع(1)، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984)، ص106.

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ترجمة عبدالوهاب علوب (المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000م)، ص22.

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة. ص28. وحول هذه العملية التفاعلية التي تهدف إلى تحقيق النص انظر أيضاً، وولف غانغ آيزر، «وضعية التأويل -الفن الجزئي والفن الكلي»، ترجمة حفو نزهة، وبو حسن أحمد (دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع(6)، خريف/ شتاء، 1993) ص71-73؛ عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ آيزر» ،(دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع(6)، خريف/ شتاء 1992) ص52؛ فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة- مقاربة ظاهراتية»، ترجمة علي عفيفي، (فصول، م(16)، ع(4)، ربيع 1998) ص344. روبرت هولب، نظرية التلقي ص202، حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص114-116؛ عبدالناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص124-128. وحول بعض مفاهيم إنجاردن التي أفاد منها آيزر انظر، خوسيه ماريا يوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص124-126؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص4-6.

إيضاح معنى واحد، إذ أن المعنى الكلي لا يمكن أن يُستوفى في عملية القراءة.

يحاول آيزر دفع تهمة الذاتية عن تصوره للقراءة عندما يذهب إلى القول إن الناقد المؤهل للحكم بأن نمطاً من الفهم أكثر ملاءمة من الآخر ليس إلا قارئاً لا تبرر أحكامه إلا القراءة نفسها[1]. معنى ذلك أن العمل يحمل في طياته بذور تلقيه، ويمكن الوصول إلى «معناه» من خلال عملية التفاعل بين هذه البذور النصية والقارئ. من هنا لا توجد حقائق في النص وإنما أنماط وهياكل تثير القارئ ليقوم بتوحيدها وتأليفها حتى يستطيع تكوين فكرة شاملة. هذا يعني أن «المعنى» لا يمثل فكرة محددة بل هو عملية مستمرة تواكب تطور القراءة بتطور النص، حيث يقوم القارئ بالجمع والتحليل والربط والحذف وربما التغيير في النتائج التي يتوصل إليها. إن آيزر يقدم بذلك نموذجاً زمنياً حيث تظهر كل صورةذهنية على خلفية لصورة سابقة فتعطي موضعاً في الاستمرارية الجمالية، وتفتح المزيد من المعاني كلما تطورت القراءة[2].

نتيجة لذلك يفرق آيزر بين «**المعنى**» (Meaning) و«**المدلول**» (Significance) وهو يرى أن إدراك المعنى لا يعني بالضرورة التوصل إلى المدلول، إذ إن المدلول لا يتأكد إلا حين يتصل المعنى بمرجع معين مما يجعله قابلاً لأن يترجم إلى مصطلحات مألوفة. هنا يفيد آيزر من رؤية بول ريكور حول وجود مرحلتين متميزتين للفهم» مرحلة المعنى، ومرحلة المدلول وهي تمثل اضطلاع القارئ بالمعنى، أي المعنى الماثل في الحقيقة» مما يعني أن «البنية الذاتية التبادلية لتجميع المعنى يمكن أن يكون لها عدة أنماط من المدلول ،تبعاً للأعراف الاجتماعية والثقافية أو المعايير الفردية التي يقوم عليها تكوين هذا المدلول»[3]. ويرى آيزر تبعاً لذلك أن جدل النقاد حول «المعاني» التي عثروا عليها ناتج عن كون «المعنى» عندهم يقصد به «المدلول» الذي يتكون بتوجيه من قوانين وأعراف

---

(1) عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانج آيزر»، ص54.

(2) يشير آيزر إلى ارتباط هذا التراتب الزمني بإفادته من إنجاردن حول «الجمل المتعالقة المقصودة»، حيث تؤثر كل جملة في الأخرى، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الجمل لا تتماثل مع أية حقيقة موضوعية خارج نفسها، لكنها تأخذ معناها من خلال تفاعل ارتباطها الذي يقوم القارئ بإيجاده وملء فراغاته. فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة–مقاربة ظاهراتية»، ص346.

(3) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص156.

متعددة ومتباينة، وبالتالي كان كل منهم يتحدى مدلولات الآخر التي كانت تؤخذ خطأ على أنها معان. إن ذلك يعني أن «المعنى» هو ما تتضمنه جوانب النص التي يتم تجميعها خلال القراءة، أما «المدلول» فهو استيعاب القارئ للمعنى، ويبدأ تكون المدلول عند النقطة التي يلتقي فيها النص بالقارئ[1].

لم يسع آيزر إلى إقامة قاعدة فلسفية حول التأويل والوصول إلى المعنى قدر سعيه إلى البحث في آليات ذلك التأويل. وفي سبيل التعرف على تلك الآليات يطرح آيزر عدداً من المفاهيم أهمها:ـ

أ–القارئ الضمني:ـ (Implied reader)ـ[2]

إذا كان الناقد معنياً بتاريخ ردود الأفعال تجاه نص معين أو عدد من

---

(1) المصدر السابق، ص157. وانظر أيضاً، نبيلة إبراهيم، «حوار مع وولفجانج آيزر»، ص107؛ عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات–قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ آيزر» ،(نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993) ص151،152. وحول تمييز النقد بين المعنى والدلالة، انظر على سبيل المثال إيان ماكلين، «التأويل والحقيقة والتاريخ»، ص3؛ فاضل ثامر، الصوت الآخر–الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ص204،205. وحول عملية بناء المعنى بمشاركة القارئ انظر، مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر،ترجمة ودراسة محمد معتصم (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ،1997)، ص283. كما أشار إليه عدد من الدارسين العرب، انظر على سبيل المثال: صبحي حديدي، ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى، ص148،149؛ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 46–48؛ مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1994) ص82.

(2) يجدر بالذكر أنه سيتم طرح عدد من المفاهيم الخاصة بالقارئ التي سبقت عمل آيزر، لاسيما أن آيزر نفسه قد أشار إلى عدد منها كمدخل لعمله. كما يجدر ملاحظة أن آيزر قد اهتم بتحديد قارئه على خلاف ياوس الذي تحدث عنه مرة في إطار عام تحت مسمى القارئ (Reader)، ومرة ميز بين الجمهور والناقد في إطار حديثه عن المسافة الجمالية، وذلك حين تحدث عن «رد فعل الجمهور» و«حكم الناقد»، ومرة أخرى يضع الجميع تحت مسمى المتلقي (recipient) حيث يشمل المتلقي عنده: الجمهور (audience)، والناقد (critic) والمنتج الجديد (new producer). انظر:–

Hans Robert Jauss, "Literary History As a challenge To Literary Theory," P. 168, 169, 175.

النصوص، أو بالتأثير المحتمل للنص الأدبي، فإنه لن يستطيع تجاوز دور القارئ في عمله. لكن أي نوع من القراء هو؟ إنه لا يخرج في إطاره العام عن أحد نوعين **«القارئ الحقيقي»** و **«القارئ المفترض»**. ويحدد آيزر القارئ الحقيقي بأنه يتمثل أساساً في دراسات تاريخ ردود الأفعال، أي حين يتم التركيز على الطريقة التي يتم بها تلقي عمل من الأعمال لدى جمهور محدد من القراء. وتعكس الأحكام التي تصدر على العمل مختلف توجهات ذلك الجمهور ومعاييره حتى ليمكن القول إن الأدب يعكس مجموعة القوانين التي توجه تلك الأعمال. ويصدق هذا الأمر على القراء الذين ينتمون إلى عصور مختلفة إذ تظل أحكامهم تكشف عن معاييرهم الخاصة، وبالتالي يقدم دليلاً على المعايير والأذواق التي سادت في مجتمعاتهم[1].

أما «القارئ المفترض» فيقسمه آيزر إلى «القارئ المعاصر» الذي يشتمل على القارئ الحقيقي الذي يتم إحياؤه من المعارف الاجتماعية والتاريخية للعصر، وعلى القارئ التاريخي المستقى من الوثائق المتوفرة، بالإضافة إلى القارئ الذي يمثل الدور الذي كان المؤلف يريد للقارئ أن يتخذه. والقسم الثاني هو «القارئ المثالي» الذي يعتبر نتاج عقل عمل الباحث اللغوي أو الناقد نفسه. هذا القارئ الذي يعتبره آيزر استحالة بنيوية من ناحية التواصل الأدبي، ويرجع ذلك إلى

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص34. ويجدر ملاحظة أن عدداً من الدارسين قد صرف اهتمامه إلى هذا القارئ الحقيقي، ومنهم ديفيد بليتش (David Bleich)، وجانيس رادواي (Janice Radway) اللذان أجريا اختبارات للقراءة على عينات مختارة. حول هذا الأمر انظر:

Peter J.Rabinowitz, "Reader-Response Theory And Criticism," P. 607; Elizabeth Schellenberg, "Reader-Response Criticism", P.172.

وهناك أيضاً القارئ الذي تم اكتشاف نفسيته في ضوء التحليل النفسي عند نورمان هولاند وسايمون ليسر. حول عمل هذين الناقد انظر: فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص43-54؛

Peter J.Rabinowitz, "Reader-Response Theory.." P. 607; Elizabeth Schellenberg.. "Reader-Response Criticism", P. 172.

ويجدر ملاحظة أن البحث يهتم بهذا القارئ الحقيقي المتمثل في النقاد / الدارسين، ومحاولة متابعة ردود أفعالهم، وأحكامهم، ومعاييرهم تجاه عمل أدبي محدد هو الأسطورة في شعر السياب.

مفهوم آيزر حول «المعنى» وصعوبة الوصول إليه كاملاً. من هنا فإن القارئ المثالي يفترض أن يكون له قانون مطابق لقانون المؤلف وأن يشارك في الأهداف الكامنة وراء عمله، ولو أمكن ذلك لكان التواصل أمراً لا ضرورة له. هنا يقرر آيزر أن هناك معانٍ مختلفة تظهر للنص الواحد في عصور مختلفة، والنص نفسه إذا قرئ مرة أخرى يترك تأثيراً يختلف عن تأثيره في المرة الأولى. إذن لابد للقارئ المثالي أن يدرك المعنى الكامن في النص بمعزل عن موقفه التاريخي، بل أن يفعل ذلك مرات ومرات؛ والنتيجة استهلاك تام للنص، وهو ما يعد في حد ذاته مدمراً للأدب[1].

لقد أورد النقد المعاصر عدداً من القراء الذين يمكن أن يدرجوا في إطار القارئ المفترض، فهناك «**القارئ الفذ**» **أو** «**القارئ الكفء**» أو «العليم» عند ريفاتير ويمثل هذا القارئ مجموعة من المعلمين الذي يجتمعون عند نقاط العقدة في النص ويثبتون بذلك حقيقة أسلوبية من خلال ردود أفعالهم المشتركة. إنه أداة للتأكيد على الحقيقة الأسلوبية، فهو يمتلك «الكفاءة الأدبية» التي تساعده على الكشف عن المستوى الثاني «الأعلى» للدلالة الذي سيفسر الملامح غير النحوية للنص. وما يتم الكشف عنه هو المولّد أو القالب البنيوي الذي يعطي القصيدة وحدتها[2]. وهناك «القارئ المخُبرَ» عند ستانلي فش، حيث يهتم فش بالإجراء الذي يتبعه هذا القارئ في قراءة النص. ويتميز بأنه شخص يتحدث لغة النص باقتدار، ويلم بالمعارف الدلالية، والميول المعجمية والتعبيرات الاصطلاحية، ويمتلك قدرة أدبية إنه ليس قارئاً حقيقياً ولا قارئاً تجريدياً بل هجين يفعل كل ما بوسعه ليكون مطلعاً. ويحتاج هذا الصنف من القراء إلى الملاحظة الذاتية لفعله لتكون له سيطرة عليه[3]. ويمكن أن يضاف إلى ما سبق «القارئ النموذج» عند

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص34، 35.

(2) . حول هذا القارئ انظر، فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص36، 37؛ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص124، 175؛ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص333، 337؛ ميشيل أوتان، سيميائية القراءة، من كتاب: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، ط(1) (مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998) ص81، 82 .

(3) حول هذا القارئ انظر، فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص37، 38؛ كاثرين بيلسي، الممارسة النقدية، ترجمة سعيد الغانمي، ط(1)، (دار المدى، دمشق، 2001) ص46-49؛ إيان ماكلين، =

إمبرتو إيكو حيث يذهب إلى أن النص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي، وهو ليس ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها إنها وحدها الصحيحة؛ فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئاً نموذجياً قادراً على الإتيان بتخمينات لا نهائية، والقارئ المحسوس هو مجرد ممثل يقوم بتخمينات تخص نوعية القارئ النموذجي الذي يفترضه النص. ويبقى قارئه بنية مفترضة مثالية تمتاز بقدرة عالية تكاد توازي أو تقارب معجم المؤلف ذاته[1]، وقد حاول آيزر الانطلاق من هذه المفاهيم المتنوعة للقارئ لتحديد قارئه، فطرح مفهوم «**القارئ الضمني**» (Implied Reader) في محاولة لتحقيق فكرة التفاعل بين القارئ والنص من جهة، ونفي مسألة ذاتية القراءة من جهة أخرى. إن هذا القارئ يحمل جذوراً راسخة في بنية النص، وهو «معنى» ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي. إنه بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، ذلك أنه يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة مما يدفع القارئ لفهم النص.

إن مفهوم آيزر يعني وجود جانبين متداخلين في هذا المفهوم أولهما: دور القارئ بوصفه بنية نصية، وثانيهما دور القارئ باعتباره فعلاً مركباً يكون دوره جمع الرؤى التي تنشأ خلال عملية القراءة، بحيث، يجمع بين أنماط تتطور بصور تدريجية الأمر الذي يسمح له بإدراك مختلف وجهات نظر الرؤى النصية واندماجها النهائي. إن ذلك يعني أن دور القارئ تبنيه مسبقاً ثلاثة عناصر أساسية

= «التأويل والحقيقة والتاريخ»، ص7، 8؛ الجلالي الكدية، «تأويل النص الأدبي -نظريات ومناقشة»، (من قضايا التأويل والتلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم (36)، 1995) ص38-40، 69؛
Elizabeth Schellenberg, "Reader-Response Criticism"، P171; Peter J.Rabinowitz, "Reader-Response Theory"، P607.

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ط (1) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000) ص77، 78. وحول هذا القارئ انظر أيضاً، فرانك شوير فيجن، نظريات التلقي، ضمن كتاب: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، ص54، 55 ؛خوسيه ماريا بوثويلو إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، ص135. ويمكن الإشارة إلى أنواع أخرى من القراء مثل «القارئ المقصود» عند وولف، انظر فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص39؛ و«القارئ النموذجي» أو المثالي عند جوناثان كولر:
Elizabeth schellenberg, "Reader-Response Criticism", P. 171.

ني: الرؤى المختلفة الممثلة في النص، ونقاط التميز التي يربط بينها، ونقطة الالتقاء التي تتجمع عندها[1]. إن هذا القارئ يسمح -كما حدد آيزر- بمراقبة التفاعل الحاصل بين القارئ والنص، ذلك انطلاقاً من أن إمكانية أداء دور القارئ بطرق متباينة تبعاً للظروف التاريخية أو الفردية تقوم دليلاً على أن بنية النص تسمح بتباين طرق الأداء، ومن ثم فإن عملية الأداء تعتبر دائماً انتقائية. وكل محاولة لإضفاء سمات الواقع على النص تمثل إدراكاً انتقائياً للقارئ الضمني الذي تقدم بنيته إطاراً مرجعياً يمكن من خلاله نقل الاستجابات الفردية تجاه نص ما إلى المحاولات الأخرى وهكذا يربط القارئ الضمني بين كل محاولات إضفاء الواقع على النص ويجعلها قابلة للتحليل[2].

ب-الرصيد: (repertoire)

ينطلق مفهوم «السجل» أو «الرصيد» عند آيزر من المنطقة المألوفة التي يلتقي عندها القارئ والنص من أجل إتمام عملية التواصل؛ فلكي ينجح التواصل الأدبي لابد أن يأتي معه بكل العناصر اللازمة لبناء الموقف التواصلي. يتكون الرصيد من الحيز المألوف داخل النص، وقد يكون هذا الحيز على شكل إشارات لأعمال أسبق، أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية، أو إلى مجمل الثقافة التي نشأ منها النص. ولا يقصد بذلك أن تكون هذه العناصر نسخة طبق الأصل، فهي تمر بنوع من التحول أو التعديل بصورة من الصور عبر إزاحتها من سياقها الأصلي ومن

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص40، 41.ويلاحظ أن آيزر يطبق نموذجه على الرواية، مما يسمح له بالحديث عن الرؤى المختلفة وتقاطعها وتطورها في النص.

(2) المصدر السابق، ص42، 43.وحول مفهوم القارئ الضمني عند آيزر انظر أيضاً فولفكانك أيزر، «آفاق نقد استجابة القارئ»، ص 213»؛ إيف شيفريل، دراسات التلقي ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ص64؛ دانييل هنري باجو، قراءات، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ص96؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص7؛ عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص163؛ عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولفغانغ آيزر»، ص56، 57؛ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص169، كاثرين بيلسي، الممارسة النقدية، ص50، 51؛ وقد لقي هذا القارئ عدداً من الانتقادات التي تتلخص في ضبابيته وغموضه، ومثاليته، وعدم القدرة على الحكم ببعده عن الذاتية رغم نفي آيزر لذلك. انظر روبرت هولب، نظرية التلقي، ص205، 206، 229، 230. إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص9.

وظيفتها. من ثم تصبح قادرة -في النص الأدبي- على إقامة صلات جديدة، إلا أن الصلات القديمة تظل حاضرة في الوقت نفسه، ولو إلى حد ما، وقد تظهر في شكل جديد لكن سياقها الأصلي يظل كامناً بدرجة كافية لكي يمثل خلفية تعادل مكانتها الجديدة، وبذلك يضم الرصيد كلاً من أصل عناصره وتغييرها، وتتوقف فردية النص على تغيير هويته(1).

ويؤكد آيزر أن مفهوم الرصيد لا يعني علاقة تبسيطية مع الواقع، إذ أن العلاقة بين النص الأدبي والواقع تقوم على هيئة أنساق فكرية، أو نماذج للواقع لا يحاكيها النص ولا يحيد عنها في الوقت نفسه. وميدان العمل الأدبي هو حواف النسق الفكري السائد أو وراءه، حيث يسعى الأدب إلى مقاومة المشكلات الناجمة عن النسق(2). إن العمل الأدبي قد يساعد على تأكيد نسق فكري سائد أو نقده أو مناقضته؛ هنا تكون وظيفة الترميز الأدبي للمعايير الاجتماعية والتاريخية مزدوجة فهو يساعد القراء المعاصرين على رؤية ما لا قبل لهم برؤيته في الحياة الجارية، ويساعد المراقبين -أي الأجيال اللاحقة- على فهم واقع لم يعرفوه(3). أما عناصر الرصيد الأدبي فتقوم بتوجيه الحوار بين النص والقارئ، إذ هي تعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحول إلى خلفية لعملية التواصل، وتقدم إطاراً عاماً يمكن وضع رسالة النص أو معناه فيه(4).

إن معنى ذلك هو أن المعارف السابقة تمارس دوراً مهماً في إقامة التواصل بين القارئ والنص، وكلما اتسعت رقعة هذه المنطقة كان التواصل أكثر نجاحاً. ولعل هذا الفهم هو ما جعل بعض الدارسين يربط بين «**الرصيد**» عند آيزر «**وأفق**

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص75. وحول هذا المفهوم انظر أيضاً: فولفكانك أيزر، «آفاق نقد استجابة القارئ»، ص217، 218؛ فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة»، ص347؛ عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص154، 155؛ عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانج أيزر»، ص59، 60؛ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص209؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص8. وتجدر ملاحظة أن الترجمات العربية لهذا المصطلح تتنوع بين: «رصيد النص» أو «السجل»، أو «المخزون»، أو الذخيرة».

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص78، 79.

(3) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص. 80 وانظر أيضاً ص 82، 83.

(4) المصدر السابق، ص84، 85.

التوقعات» عند ياوس[1]، حيث يستثير النص توقعات معينة، يحاول منها القارئ استخلاص معنى صوري واحد، لكن طبيعة النص تتعارض مع التصور الذي يصنعه القارئ، إذ لو كان التصور كاملاً فإن طبيعة تعدد المعاني سوف تتلاشى، وإذا كانت خاصية تعدد المعاني طاغية فإن التصورات ستتحطم كلها. وفي كل الحالات يسعى النص لإقامة التوازن، لكن عدم الاكتمال هو ما يعطي النص قيمته المنتجة، وما يعطي القارئ المساحة والاهتمام لتحقيق النص وإتمام عملية القراءة[2].

جـ-الاستراتيجيات: (strategies)

يشتمل رصيد النص على مادة منتقاة من أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية، وهي تحتاج إلى ما ينظم عرضها ويضفي سمات الواقع عليها؟؛ وتلك هي وظيفة الاستراتيجيات. إن الاستراتيجيات تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد، وتعمل على إيجاد نقطة التقاء بين الرصيد والقارئ. وبعبارة أخرى تقوم الاستراتيجيات بتنظيم مادة النص والظروف التي يتم توصيل تلك المادة في

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص210؛

Rosmarin Heidenrich, "Iser-wolfgang", Encyclopedia of contemporary Literary Theory General Editor: Irena R. Makaryk, (University of Toronto press, Canada, 2000), P 374.

ولعل هذا المفهوم يقترب في بعض جوانبه من «التناص» باعتباره استثماراً لخبرة مشتركة بين النص وقارئه. حول التناص والتلقي، انظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، ط(1) (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ دار التنوير، بيروت، 1985) ص123-125؛ عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط (1)، (النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985)، ص78، 79.

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص85، 86؛ فولفجانج أيزر، «عمليات القراءة»، ص351 ويشير آيزر إلى أن التوقعات نادراً ما تتحقق في الأعمال العظيمة، «عمليات القراءة»، ص346، 347. ولعل هذا ما دفع روبرت هولب إلى انتقاده لوقوعه في أسر جماليات السلب التي وقع فيها ياوس قبله. انظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص210. وتجدر الإشارة إلى أن البحث قد أفاد من هذا المفهوم عند آيزر في فصله الثاني، فدرس تلقي الدارسين العرب للأسطورة في شعر السياب الذين تعاملوا مع الرصيد بكلا نوعيه الاجتماعي والأدبي.

ظلها[1]. إنها تكتفي بتقديم بعض إمكانيات التواصل مع القارئ، إذ إن النص يجب أن يظل مفتوحاً أمام إمكانية الفهم والتأويل، ودون ذلك ستشل خيال القارئ وتحدد عملية التواصل.

ولتوضيح عمل الاستراتيجيات ودورها في النص يستخدم آيزر مفهوم **«الصورة الأمامية الخلفية»** (Foreground - Bacdground)، حيث تمثل مخططات النص الرمز الأول، بينما يمثل الشيء الجمالي الرمز الثاني الذي يقوم القارئ باستنباطه. وإذا كان الرمز الأول (المخططات) غير قابل للتغيير، فإن الرمز الثانوي (الشيء الجمالي) لا يظل كذلك، بل يتفاوت حسب القوانين الاجتماعية والثقافية لكل قارئ. إن دور الاستراتيجيات هو نقل الرمز الأولي غير المتغير إلى القارئ الذي يقوم بفك شفرته بطريقته الخاصة ليستنبط الرمز الثانوي المتغير[2]؛ ويلاحظ أن مفهوم **«الصورة الأمامية الخلفية»** قد يرتبط باعتماد آيزر على الرواية كنموذج تطبيقي لعمله، من هنا يمكن فهم حديثه عن انتزاع معايير الواقع الاجتماعي من سياقها ووضعها في سياق جديد داخل العمل الأدبي، وعند ذلك تطفو على السطح معانٍ جديدة لكنها ستجر سياقها الأصلي في أعقابها، وستظل عملية الانتقاء الكامنة في كل نص أدبي تخلق هذه العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية.. كما يمكن فهم حديثه عن الرؤى المختلفة في النص وتقسيمها إلى رؤى الراوية والشخصيات والحبكة ورؤية القارئ، وهو ما يطرح التساؤل حول إمكانية تطبيق هذا المفهوم على النصوص الشعرية [3]. هنا يقوم القارئ بفك

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص95. وحول مفهوم الاستراتيجيات عند آيزر انظر على سبيل المثال: رويرت هولب، نظرية التلقي، ص211؛ عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص156؛ عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانج آيزر»، ص58، 60، 61؛ محمد خير البقاعي (مترجما)، بحوث في القراءة والتلقي، ص40؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص8. وانظر أيضاً بعض أشكال عمل الاستراتيجيات كبنية نصية: ج.ب. براون، ج. بول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق، محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي (مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1997) ،ص229-232، 240.

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص101. ويلاحظ أن آيزر يستفيد هنا من بعض مفاهيم الجشتالت حول الصورة والأرضية. المصدر نفسه، ص102، 103.

(3) انظر المصدر نفسه، ص101، 104 .

المشفرة عبر عمليات من الانتقاء والربط بين رؤى النص مما يسمح بفهمه.

ويقوم آيزر بتوظيف مصطلحي «التيمة» Theme و «الأفق» "Horizon" لشرح طريقة تعامل القارئ مع النص؛ إذ تشكل وجهة النظر التي يندمج فيها في أية لحظة مع النص«التيمة» بالنسبة له، إلا أنها تقف أمام «الأفق» الخاص بسائر أجزاء النص الذي تشكل من كل الأجزاء التي قدمت تيمات المراحل السابقة من القراءة. ومن هنا تجعل بنية التيمة والأفق كل جزء من أجزاء النص يظهر في مواجهة الأجزاء الأخرى فيراه القارئ من مختلف الاتجاهات وهو ما يساعده على الفهم(1).وقد شرح بعض الدارسين هذا المفهوم من خلال الحديث عن «مستويات المعنى» حيث تقوم بنية النص على مستويين أمامي وخلفي، فتنتقل العناصر التي تسهم في بناء المعنى إلى المستوى الأمامي ليقيم القارئ ائتلافاً بينها وبين عناصر أخرى مما يحقق له الفهم والتواصل مع النص.(2)

د-وجهة النظر المتحركة wandering viewpoint(3)

يقدم النص -تبعاً لوجهة نظر آيزر- مجموعة من الخطط والإشارات التي تحفز القارئ على إيجاد مجموعة من الحقائق الخاصة به. وقد سبقت الإشارة إلى أن آيزر يتبنى نموذجاً زمنياً في القراءة حيث تظهر كل صورة ذهنية على خلفية صورة سابقة لها(4). ويحاول القارئ دوماً تحقيق نوع من التآلف في قراءته يمكنه من فهم النص غير أنه لا يستطيع الاطلاع على النص ومعرفة وجهات نظره كاملة خلال مرحلة واحدة، وفي لحظة واحدة. من هنا يحاول القارئ تشكيل وحدات كلية متخيلة للمعنى، وإن حدث ما يجافي هذه الوحدة الكلية فإنه يحاول أن يعيد

---

(1) المصدر السابق، ص105.

(2) انظر: عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص156، 157، عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانج أيزر»، ص62؛ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص212-214؛ عبدالناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص130؛ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص41. ويجدر بالذكر أن البحث سيفيد من هذا المفهوم (الاستراتيجيات) في الفصل الثالث الذي سيتابع قراءات الدارسين العرب للأسطورة في شعر السياب من خلال النظر في استراتيجيات النص وبنيته الداخلية.

(3) تجدر ملاحظة أن عبدالوهاب علوب في ترجمته لكتاب آيزر فعل القراءة قد اختار مصطلح «وجهة النظر الشاردة»، وقد اختارت الدارسة كلمة «المتحركة» لرؤيتها بأنها أقرب لما أراده آيزر بتحرك القارئ المستمر بين أجزاء النص ذهاباً وإياباً في سبيل تحقيق الفهم.

(4) انظر ص24 من هذا التمهيد.

للأشياء تآلفها من خلال سلسلة من المراجعات، ومكان القارئ يكون عند نقطة التقاطع بين التذكر والتوقع القَبْلي (التوقع لما هو آت). ويقوم تتابع الجمل بتأكيد التوقعات أو نفيها أو تعديلها؛ الأمر الذي يعني أن هناك تفاعلاً مستمراً خلال عملية القراءة بين «**التوقعات المعدلة**» و«**الذاكرات المتحولة**»؛ أما النص فإنه لا يصوغ التوقعات أو تعديلها، كما أنه لا يحدد طريقة الربط بين الذاكرات، فتلك كلها مسألة تخص القارئ وحده[1].

إن القارئ يبقى عرضة لتغيير وجهة نظره باستمرار تبعاً لما يقدمه النص بتواصل القراءة، وتبعاً للعناصر التي يقوم باختيارها، وللفرضيات التي ينطلق منها -والتي تؤثر على اختياره للعناصر. هذا بالإضافة إلى الدور المهم الذي يمارسه الخيال في الربط بين عناصر النص لكن ينبغي الإشارة هنا إلى أن الاستثارة التبادلية لا تتوقف فقط على التتابع الزمني، وإلا فإن ما سبقت قراءته سوف يختفي تدريجياً حيث يصبح غير ذي صلة. من هنا يذكر آيزر أن الإشارات والمنبهات تستثير سابقاتها مباشرة، بل غالباً ما تستثير جوانب من رؤى غاصت في أعمال الماضي، وهو ما يشكل سمة هامة من سمات وجهة النظر المتحركة[2]. إن ذلك كله يعطي القارئ دوراً مهماً في عملية التواصل مع النص

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص118، 119. وحول هذا المفهوم انظر أيضاً، فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة»، ص348، 349؛ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص215-217؛ أحمد بو حسن، النص بين التلقي والتأويل، ص107، 108؛ عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانج آيزر»، ص65؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص8؛
Elizabeth Schellenberg, "Reader-Response Criticism, P.173.

ويجدر بالذكر أن البحث قد أفاد من هذا المفهوم في متابعة آليات القراءة عند دارسي الأسطورة في شعر السياب.

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص123. ويجدر ملاحظة أن آيزر يتابع موقف القارئ الذي يتخذه إزاء العمل المقروء، وهو لا يعدو أحد أمرين: موقف مشارك أو موقف تأملي. حول هذا الأمر انظر. عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص155؛ عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانج آيزر»، ص60، 66، 68. وحول منظور القارئ وموقفه انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص158؛ وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص45، 46؛ ج.ب، براون، ج.بول، تحليل الخطاب، ص82، 84؛ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص6، 16.

الأدبي، مما يوحي بأن ذاتيته تمارس دوراً مهماً في عمليات الاختيار والإقصاء، لكن آيزر يحاول ربط ذلك بالنص إذ أن القارئ يشارك في تجميع المعنى بإدراك البنية الكامنة في النص، ولابد للنص أن يستغل موقفه إذا أريد لوجهة نظره أن توجه بشكل سليم، ولا سبيل لتحديد وجهة النظر بتاريخ التجربة الشخصية للقارئ وحده، إذ إن تكوين المعنى وتكوين الذات القارئة عمليتان متفاعلتان تبنيهما مظاهر النص[1]. وفي ذلك لا تصبح القراءة عملاً ذاتياً موجهاً من القارئ ورغباته فقط، وليس عملاً نصياً يرتبط بإشارات النص وحده أيضاً، إنما هو عمل مشترك قابل للتعديل والتغيير بنمو القراءة.

هـ-مواقع اللاتحديد «الفراغ/الفجوة»: "places of indeterminacy," "gaps"

لقد ذهب آيزر إلى أن معنى النص يتشكل خلال فعل القراءة، مما يعني أن النص لا يملك معنى ثابتاً أو جاهزاً بل يتأسس وفق قواعد وقوانين تتشكل خلال القراءة. وقد تبنى آيزر مفهوم إنجاردن حول مواقع اللاتحديد[2] إلا أنه يختلف عنه من حيث النوع والوظيفة: إذ تشير «الفراغات» (Gaps) إلى مساحة فارغة في النص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية، حيث تقوم الفراغات بعملية الربط بين مقاطع النص على اختلافها، وهي بمثابة مفاصل غير مرئية في النص تختفي حين يقوم القارئ بالربط بين مخططات النص ورؤاه المختلفة[3]. إن الفراغات (الفجوات)هي التي تؤدي إلى التواصل في عملية القراءة، وبما أن النص يثير آراء دائمة التغير في نفس القارئ، فإنه من الصعب صياغة إسقاطات القارئ (ملء الفراغ) صياغة نهائية، إذ تعاد الصياغة بصورة مستمرة مع إعادة تعديل وجهات النظر خلال القراءة. هكذا تعمل الفراغات محوراً تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ، حيث تدفع الفراغات القارئ إلى عملية التصور بشروط يضعها النص من جهة، وتترك الصلات بين رؤى النص مفتوحة لتحث القارئ على التنسيق

---

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص157، 158. وقد سبقت الإشارة إلى أن آيزر يفرق بين «المعنى»و «المدلول» وبأن ما يتوصل إليه القارئ هو «المدلول» لكن آيزر يعود هنا إلى الحديث عن «المعنى» كشيء يتوصل إليه القارئ.

(2) Rosmarin Heidenreich, "Iser, wolfgang", P.373.

(3) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص187.

بينها، وتحريه على القيام بعمليات أساسية داخل النص[1].

لا تتوقف وظيفة الفراغ على ما سبق، إذْ إن الصلة بين أجزاء النص تعود فتشكل حقلاً مرجعياً لوجهة النظر المتحركة «فالتوتر الذي يحدث داخل المجال بين المقاطع المتنافرة لوجهة النظر، تحله بنية «التيمة» «والأفق» التي تدفع وجهة النظر إلى التركيز على مقطع واحد باعتباره هو التيمة ويتم إدراكه من المواضع الخالية موضوعياً والتي يبدأ القارئ في شغلها بوصفها منطلقاً له. وتظل المواضع الخالية موضوعياً ماثلة في الخلفية التي تظهر فيها تيمات جديدة، وهي تحدد تلك التيمات وتؤثر فيها وتتأثر بها ارتجاعياً أيضاً، وبتراجع كل تيمة إلى خلفية التيمة التالية لها، تتحول المساحة الخالية بما يسمح بحدوث تحول متبادل»[2]. وهو ما يعود إلى مفاهيم آيزر الأولى حول وجهة النظر الجوالة والصورة الأمامية-

(1) حول هذا الدور الذي تمارسه الفراغات انظر، المصدر السابق، ص172-174. ويلاحظ أن آيزر يعتبر أن ملء الفراغ بإسقاطات القارئ وحدها يعد فشلاً في القراءة، وهو ما يمكن الإفادة منه في متابعة بعض القراءات الواردة في الفصل الأول من هذا البحث. المصدر نفسه، ص202 .وتجدر ملاحظة أن آيزر يطبق هذا المفهوم أيضاً على الرواية، لا سيما حين يتحدث عن المواضع التي يتم فيها إحداث الفراغ في النص بهدف إثارة خيال القارئ ودفعه للمشاركة في النص. المصدر نفسه، ص193-195، وانظر حديثه عن البنية القصصية للفراغ، ص197-204.

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص203. وحول مفهوم «الفراغ» عند آيزر انظر أيضاً: عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانج آيزر، ص62، 63؛ فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة»، ص347، 348؛ روبرت هولب، نظرية التلقي، 220-222؛ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص160؛ أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص34؛ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص131، 132؛

Rosmarin Heidenreich, "Iser, wolfgang", P.373, 374; Robert C.Holub, "Constance school of Reception Aesthetics", p.16.

ويجدر ملاحظة أن محمود عباس عبدالواحد يربط بين مفهوم الفراغ عند آيزر وعبدالقاهر الجرجاني في مفهومه لقيمة التمثيل، واللذة التي تحصل إذا جاء المعنى ممثلاً، لأنه ينجلي بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة. أي أنه يختار مسألة إحساس القارئ بالمتعة عند مشاركته في إنتاج المعنى للربط بين الناقدين، ويقف عند هذه الصلة الظاهرية دون تجاوزها، ودون النظر إلى اختلاف الرؤية والهدف والجذور الفلسفية التي ينطلق منها كل من الناقدين. انظر، محمود عباس عبدالوحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص24، 25.

الخلفية، حيث تبرز عناصر على حساب أخرى. هنا يمكن القول إن مواضع الفراغ في النص تتمحور حول قطبين هما: «**مواضع اليقين**» «**ومواضع الشك**»، حيث تتعلق مواضع اليقين بأكثر الأمكنة وضوحاً وجلاء في النص، وهي التي ينطلق منها القارئ في بناء التأويل. أما مواضع الشك فيمكن أن تبدأ من الغموض الخفيف حتى أكثر الفقرات استغلاقاً على القارئ، وهي التي تجبر القارئ على التدخل واقتراح الفرضيات، مما يتيح الظهور لمكامن النص المتعددة، ويتيح عرض عدد من التأويلات[1].

إن تبني آيزر لمفهوم الفراغ يتيح المجال لتعدد قراءات النص، لكنه يحمل في الوقت نفسه إشارة إلى اعتماد آيزر على قارئ خاص -وإن لم يكن قد حدده مباشرة- ذلك أنه يشير إلى قارئ عليم متمرس، يمتلك من الخبرة والكفاية المعرفية ما يؤهله لملء فراغات النص مهما كان نوعها، وما يؤهله للتقاطع مع زمنية النص بحيث يستطيع الاستبعاد والاسترجاع، الحذف والإقصاء والتبديل للوصول إلى تآلف القراءة. كما يشير أيضاً إلى نوع خاص من النصوص، تلك هي النصوص التي تسمح بتعدد القراءة واختلاف التأويل، وبعبارة أخرى إلى ما اصطلح على تسميته بـ«**النصوص الحديثة**» التي تعتمد أساساً على بنية الفراغ، بل إن آيزر يرى أن اتهام تلك النصوص بالتعالي والاقتصار على فئة معينة ليس له ما يبرره ولو جزئياً على الأقل، إذ لو كان البديل هو تحقق توقعات القارئ لكان الأدب بلا وظيفة على الإطلاق. إن ذلك يطرح تساؤلاً حول موقف آيزر من النصوص التي تخالف هذا المبدأ ولا تحمل تعدد المعنى إذ إنه يحصر عمله في إطار نوع معين من النصوص رغم محاولته الخروج من دائرة النقد النصي، والإيحاء بالبحث في آليات للقراءة تزعم أنها قادرة على التعامل مع مختلف أنواع النصوص[2]. وبذلك تبقى إشكالية نوع النص الذي يمكن التعامل معه، أو تحديد

---

(1) محمد خير البقاعي (مترجما)، بحوث في القراءة والتلقي، ص36، وانظر أمثلة على مواضع اليقين والشك، المصدر نفسه، ص77-80 ؛غسان السيد، تطبيق المناهج النقدية الأوروبية على الأدب العربي-نظرية التلقي نموذجاً»، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ص118.

(2) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص207، 208. ويلاحظ أن آيزر يحدد أمثلته هنا بالرواية الحديثة بدءاً من لورد جيم لكونراد (1900) وحتى عصر جويس. ويمكن الإشارة هنا إلى عدد=

القارئ المقصود القادر على القيام بهذه العملية التأويلية، أو مسألة مدى الذاتية والموضوعية في عملية القراءة، إشكالات غير محسومة، ولم يستطع آيزر حلها نهائياً رغم محاولاته المتعددة.

* * *

لقد شكلت نظرية التلقي محاولة لدراسة النص الأدبي من خلال منظومة متكاملة تعنى بالعملية الإبداعية في أطرافها الثلاثة: المبدع -النص- القارئ. وقد وصلت هذه النظرية إلى النقد العربي الحديث، شأنها في ذلك شان النظريات النقدية والمفاهيم المعرفية الأخرى. وقد ذهب بعض النقاد العرب إلى أن النقل الحرفي لنظرية التلقي قد لا يكون عام الفائدة، لأنه يلغي بعض الظواهر الثقافية الهامة في مجتمع من المجتمعات؛ وذهب محمد مفتاح إلى أنه قد «تكون النظرية التي اقترحها» ياوس «والمنهاجية المحققة لها مفيدتين حقاً في دراسة بعض الآثار الأدبية، وتأويل «نوع» المنتخبات الشعرية في الأدب العربي، مثل المعلقات وبعض الدواوين الشعرية الشهيرة في القديم وفي الحديث، فمن السهل أن يتابع الباحث تطور تلقي المعلقات في العصر الجاهلي وفي العصر الإسلامي وفي العصر العباسي وفي ما بعدها، وفي كل البلاد الإسلامية وكذلك الشأن، ولكن بدرجة أقل -ديوان أبي تمام والمتنبي وشوقي ولكن الأمر ليس بهذه السهولة إذا ما أراد الباحث أن يتابع الآثار الأدبية التي ليست من القمم في شيء»[1]. إن

= من الانتقادات إلى عمل آيزر لاسيما ما يتعلق منها بوقوعه في نموذج مؤسس على الخصائص النصية، وحصر إمكانية تطبيق عمله على جنس أدبي معين هو الرواية، وصعوبة تطبيقه على أجناس أخرى كالشعر مثلاً، بالإضافة إلى انتقادات حول مدى الذاتية والموضوعية في مجال عمل القارئ. انظر على سبيل المثال، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص231-237، 289-292، 327-329؛ عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص165؛ ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص196، 197؛ أحمد بوحسن، النص بين التلقي والتأويل، ص106، 107؛ إيان ماكلين، «التأويل والقراءة»، ص9؛ خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص137.

(1) محمد مفتاح، «من أجل تلق نسقي» (نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993) ص45. ويجدر بالذكر أن غسان السيد قد ذهب إلى إمكانية الإفادة من «أفق التوقع» في تتبع الأدب العربي القديم والحديث، وذهب أيضاً إلى إمكانية الإفادة من النظرية في تطوير مفاهيم=

الدارس يتحدث هنا عن عمل ياوس على وجه التحديد، وعن صعوبات تطبيقه على الأعمال التي لم تخرق أفق التوقعات، إلا أن النظرية قد دخلت على - الرغم من تلك الصعوبات- إلى النقد العربي الحديث عبر أشكال ومظاهر مختلفة.

إن أحد مظاهر التعامل مع نظرية التلقي هو الحديث العام عنها وعن بعض مفاهيمها، سواء كان الأمر في إطار مؤتمر نقدي خصص لهذه النظرية (كالمؤتمر الذي أقيم في جامعة محمد الخامس عام 1993)، أو في إطار التقديم لدراسة نقدية يقوم بها دارس ما. ومن الأمثلة على ذلك دراسات: عبدالله الغذامي: «الخطيئة والتكفير» (1984)، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) (1985م)، حاتم الصكر: مالا تؤديه الصفة (1993)[1]؛ شكري المبخوت: جمالية الألفة، «النص ومتقبلة في التراث النقدي» (1993)[2]، إدريس بلمليح: «استعارة الباث واستعارة المتلقي» (1993)[3]، فؤاد المرعي: «في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي» (1994)[4]، إبراهيم خليل: النص الأدبي. تحليله وبناؤه: مدخل إجرائي (1995)[5]؛ حميد لحمداني: «الخطاب الأدبي التأويل والتلقي »(1995)[6]، صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد (1995)[7]؛ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر (1997)[8]؛ عبدالقادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري -التشكيل

= وآليات «القراءة» في النقد العربي. غسان السيد، تطبيق المناهج النقدية الأوروبية على الأدب العربي-نظرية التلقي نموذجاً»، ضمن كتاب: «في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ص122-124.

(1) ط (1) (دار كتابات، بيروت، 1993).

(2) (بيت الحكمة، قرطاج (تونس)، 1993).

(3) (نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993).

(4) (مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م (23)، ع(1، 2)، يوليو/ سبتمبر، أكتوبر/ ديسمبر، 1994).

(5) ط (1) (دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان (الأردن)، 1995).

(6) (من قضايا التأويل والتلقي، سلسلة ندوات ومناظرات (36)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995).

(7) ط (2) (عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995) .

(8) ط (1) (دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997).

والتأويل (1998)[1]؛ منى طلبة: «الهرمنيوطيقا -المصطلح والمفهوم» (1998)، عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة -تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة (1999)[2].

إن المظهر الثاني لتعامل النقد العربي الحديث مع نظرية التلقي هو إفادة عدد من الدارسين من بعض مفاهيم هذه النظرية كمدخل في قراءة بعض النصوص الأدبية، أو توظيف بعض آلياتها في دراساتهم، ومن ذلك دراسات: اعتدال عثمان: «نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش» (1984)[3]؛ حميد لحمداني: «مستويات التلقي -القصة القصيرة نموذجاً» (1992)[4]؛ عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد (1994)[5]؛ ميلود حبيبي: «بيداغوجية التلقي واستراتيجيات التعلم- تلقي النصوص الأدبية بين تأثير البنية النصية والموسوعة المعرفية للقارئ» (1995)[6]؛ المصطفى شادلي، «نظرية سيميائيات التلقي في مقاربة نص السيرة الشعبية (سيرة بني هلال نموجاً) »(1995)[7]، عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري -مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة (1995)[8]؛ أحمد بوحسن: «النص بين التلقي والتأويل نص «الدكتور طه حسين في (إلغ)» لمحمد المختار السوسي»، (1995)[9]؛ محمد الدغمومي: «تأويل النص الروائي»، (1995)[10]؛ إبراهيم رماني: «الشعر العربي الحديث-مسألة

(1) ط (1) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1998).
(2) ط (1) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999).
(3) (فصول، م (5)، ع (1)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984).
(4) (دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع(6)، خريف/ شتاء 1992).
(5) ط (1) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994).
(6) (من قضايا التأويل والتلقي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995).
(7) (من قضايه التأويل والتلقي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995).
(8) ط (1) (دار الكرمل، عمّان، 1995).
(9) (من قضايا التأويل والتلقي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995).
(10) (من قضايا التأويل والتلقي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995).

القراءة»، (1996)[1]؛ علي جعفر العلاق: «الشعر وضغوط التلقي» (1996)[2]، موسى ربابعة، «المتوقع واللامتوقع -دراسة في جمالية التلقي»، (1997)[3]، رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية (1998)[4]؛ جمعة بو بعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل-دراسة في الشعر الحديث والمعاصر (1998)[5]؛ رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث-دراسة في المنجز النصي(1998)[6]؛ قاسم المومني: في قراءة النص (1999)[7]؛ حسن البنداري: جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر (1999)[8]؛ نعيم اليافي: الشعر والتلقي -دراسات في الرؤى والمكونات (2000)[9]؛ أحمد زياد محبك، الأدب العربي الحديث -دروب الشعر العربي (2000)[10]؛ غسان النسيد: تطبيق المناهج النقدية الأوروبية على الأدب العربي- نظرية التلقي نموذجاً (2000)، سامح

---

(1) (فصول، الجزء الأول، م(15)، ع(2)، صيف 1996).

(2) (فصول، الجزء الأول، م(15)، ع(2)، صيف 1996). ويجدر بالذكر أن الدارس قد أشار إلى بعض قصائد السياب في هذه الدراسة، لكنه لم يلتفت إلى الأسطورة في شعره فخرج من مجال هذا البحث. وللدارس دراسة أخرى لاحقة بعنوان: الشعر والتلقي-دراسات نقدية، تم الرجوع إليها في موضعه من البحث.

(3) (سلسلة أبحاث اليرموك، الآداب واللغويات، م(15)، ع(2)، جامعة اليرموك، إربد (الأردن)، 1997). ويجدر بالذكر أن الدارس قدم ملاحظات حول بعض قصائد السياب، لكن دراسته خرجت من إطار هذا البحث لعدم التفاته إلى الأسطورة .

(4) ط (1) (دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998)، وقد أشار الدارس إلى بعض قصائد السياب، وهو ما سيرد ذكره في موضعه من البحث.

(5) (جامعة قاريونس، بنغازي، 1998).

(6) (أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 1998) وللدارس قراءة لبعض قصائد السياب سيتم العودة إليها في موضعه من البحث.

(7) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1999) ويجدر ملاحظة أن الدارس يقدم قراءة لبعض الدراسات النقدية التي درست السياب، وسيتم الرجوع إليه في موضعه من البحث.

(8) (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999) ويشير الدارس إلى بعض قصائد السياب دونما التفات إلى الأسطورة، مما أخرجه من هذا البحث.

(9) (الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000) ويقدم الدارس قراءة لبعض الدراسات النقدية التي درست السياب كأمثلة تطبيقية في دراسته، وسيتم الرجوع إليه في موضعه من هذا البحث.

(10) (منشورات جامعة حلب، دار الكتاب، دمشق، 2000) وفي الكتاب قراءة لبعض =

الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل-دراسة في الشعر العربي الحديث (2001)[1]؛ بشرى موسى صالح: نظرية التلقي -أصول وتطبيقات (2001)[2].

يمكن القول إن الاتجاهات والمداخل السابقة قد ساندت توجه هذا البحث صوب الإفادة من نظرية التلقي باعتبارها منهجاً إجرائياً ينظر من خلاله في قراءات الدارسين العرب للأسطورة في شعر السياب، وذلك عبر الإفادة من أهم مفاهيمها لاسيما مفاهيم «آيزر»، إذ كانت أكثر قرباً من طبيعة هذا البحث، وأكثر تلاؤماً مع أهدافه التي تهتم بالنظر في علاقة القارئ بالنص، والآليات التي يتخذها في قراءته، أكثر من اهتمامها بالمنحى التاريخي كما ظهر عند ياوس.

= قصائد السياب، سيتم الرجوع إليها في موضعها من البحث.

(1) (منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2001) وقد التفت الدارس إلى إحدى قصائد السياب كمثال تطبيقي سيتم الرجوع إليه في موضعه من البحث.

(2) تمّ الرجوع إلى هذا الكتاب فيما سبق من التمهيد. ويجدر بالذكر أن غسان السيد قد أشار إلى دراسات أخرى أفادت من هذه النظرية في النقد العربي الحديث، **تطبيق المناهج النقدية الأوروبية على الأدب العربي** (م.س)، ص121-124. كما يجدر بالذكر أيضاً أن بعض الدارسين العرب قد حاول الإفادة من هذه النظرية في ملاحظة بعض قضايا الشعر العربي القديم انظر على سبيل المثال، محمد العمري، «الرواية والاختيار -دراسة في تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم»، (م.س).

القراءة خارج النص

لقد سبقت الإشارة في تمهيد هذا البحث إلى أن أية قراءة لا تبدأ من الفراغ، إنما تبدأ من طرح أسئلة تبحث عن أجوبة لها. وهي أسئلة تخضع بشكل أو بآخر لذاتية القارئ الذي يطرحها، لكنها مقيدة -في الوقت نفسه-بما هو موجود في النص، وبالأسئلة الكامنة فيه والمتطلبة جواب القارئ عليها؛ فالوضعية التي يواجه بها القارئ عملاً أدبياً ما، هي التي تحدد -كما يرى ياوس- طبيعة هذا العمل كما تحدد نوع تلقيه. وهو ما أدرجه تحت اسم «أفق التوقعات»[(1)]. من هنا تأتي إمكانية أداء القارئ لدوره بطرق متباينة، وهو ما يقيم دليلاً -كما يرى آيزر-على أن بنية النص تسمح بتباين طرق الأداء. من ثم تعتبر عملية الأداء عملية انتقائية للقارئ الضمني الذي تقدم بنيته إطاراً مرجعياً يمكن من خلاله نقل الاستجابات الفردية تجاه نص من النصوص إلى المحاولات الأخرى. أي أن «بنية النص توجد سلسلة من الصور الذهنية التي تؤدي إلى ترجمة النص لنفسه إلى وعي القارئ. والمضمون الفعلي لهذه الصور الذهنية يتلون برصيد التجارب الموجودة بالفعل لدى القارئ والذي هو بمثابة خلفية مرجعية يمكن من خلالها إدراك غير المألوف وتشغيله.»[(2)] ذلك يعني أن قراءة النص عملية تفاعلية حوارية بين القارئ والنص؛ القارئ بما هو طرف خارجي يحمل معارف وتصورات ومواقف متعددة، والنص بما يحمله من بنى داخلية وتصورات ورؤى متعددة أيضاً.

---

(1) حكمت الحاج، «نقد التحدي والاستجابة»، (م.س) ص54، 55؛ وانظر ص17 من هذا البحث.

(2) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة** (م.س)، ص 43 .

مما سبق يمكن القول إن ما يراه قارئ يختلف عما يراه قارئ آخر بحكم اختلاف الأدوات الإجرائية التي يطبقها تبعاً لمنظوره الذي ينطلق منه. وبعبارة أخرى تتعدد طرق النظر إلى العمل الأدبي بتعدد القراء واختلافهم، الأمر الذي يستدعي تعدداً في نوعية الإجراءات المستخدمة عند القراءة.؛ فالحديث عن القراءة هو بالضرورة حديث عن المنهج إذ إن أية قراءة لابد أن ترتكز على منهج معين، أو على أدوات إجرائية مستمدة من مجموعة مناهج. والأسئلة التي يطرحها القارئ تستدعي آليات قراءة معينة، حيث ترتبط القراءة ارتباطاً وثيقاً بالمنظور الذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها القارئ النص والزوايا التي يتناوله من خلالها[1]. هذا المنظور هو الذي يحدد نوع القراءة وآلياتها، هل تتناول القراءة النص من داخله أو خارجه؟ هل تركز على المبدع وما يرتبط به أو تركز على النص وعلاقاته الداخلية؟ أو غير ذلك.

لقد أثر التغير في غرض القراءة على طبيعة التناول النقدي للأسطورة في شعر السياب. من هنا اختلفت القراءات واختلف اهتمام الدارسين بالأسطورة فيها؛ فقد وردت بعض القراءات التي اكتفت بطرح ملاحظات عامة حول توظيف الأسطورة عند السياب، أو إشارة سريعة مما يصعب معه اعتبارها قراءات نقدية متكاملة يمكن التوقف عندها للتحليل أو النقاش. ومن الأمثلة على ذلك ملاحظات عبدالجبار عباس في مقالته «الحب والمرأة في شعر السياب»، حيث ارتبطت تلك الملاحظات بالمرأة فيما أسماه الدارس بـ«المرحلة التموزية» في شعر الشاعر، إذ طغى التفجع والرثاء على شعره، وظهرت المرأة نادبة باكية تجمع أشلاء تموز (عشتار)، أو تنتظر عودة البعل الغائب (وفيقة). أو تمثل المسيح الفادي (جميلة بو حيرد)[2]. ذلك لأن هدف القراءة هو الحب والمرأة في

(1) حول هذا الأمر، انظر فرانك شوير فيجن، **نظريات التلقي**، ضمن كتاب: **بحوث في القراءة والتلقي**، ترجمة محمد خير البقاعي (م.س)، ص41؛ عز الدين المناصرة، **جمرة النص الشعري**، ص461؛ جمعة بو بعيو، **النص الشعري بين التأصيل والتحليل**، ص42، 43؛ قاسم المومني، في قراءة النص، ص13، 15، 24.

(2) انظر هذه القراءة، عبدالجبار عباس، «الحب والمرأة في شعر السياب»، (الآداب، السنة الرابعة عشرة، ع(2)، شباط (فبراير)، 1966)، ص5-7، 78، 79. ومن الأمثلة الأخرى للإشارات السريعة العابرة أنطون غطاس كرم، «بدر شاكر السياب- بموته ولد لنا شاعر كبير»، (حوار، السنة الثالثة، العدد الثالث، آذار-نيسان (مارس-إبريل)، 1965)، ص121، 122؛ رياض =

شعر السياب، فاكتفى الدارس بتقديم نماذج للمرأة عبر عدد من الرموز التي وظفها الشاعر. ويمكن أن يضاف إلى ذلك الحكم العام الذي أطلقه رياض العوابدة حول إجادة السياب في توظيف الأسطورة بحيث جاءت ملتحمة بالقصيدة، ويصعب فصلها عنها[1]. كما أشار عبدالكريم حسن إلى الأسطورة باعتبارها أحد المناهل التي استفاد منها السياب في تصوير الجفاف في العراق، حيث كان اهتمام الدارس موجهاً صوب تحديد الموضوعات الأساسية في شعر السياب[2].

إضافة إلى ذلك وردت قراءات أشارت إلى قصائد للسياب وظفت الأسطورة دون النظر في ذلك التوظيف، إذ كان هدف القراءة متوجهاً صوب قراءة عناصر أخرى في تلك القصائد. ومنها حديث علي جعفر العلاق عن قصائد «العودة لجيكور»، «المومس العمياء»، «أنشودة المطر» في إطار علاقة الشاعر مع الجمهور وأثر ذلك على القصيدة دون أية إشارة إلى الأساطير فيها[3]. وفي الوقت نفسه وردت قراءات لم تشر مطلقاً إلى توظيف السياب للأسطورة رغم اهتمامها بدراسة الشاعر أو بعض سمات شعره، حيث تبقى تلك القراءة محكومة بمنظور قارئها وهدفه من تلك القراءة[4]، مما يمكن معه إخراج تلك القراءات من إطار هذا البحث وعدم التوقف عند أي منها.

= نجيب الريس، «بدر شاكر السياب-ديوانه الأخير»، (حوار، السنة الثالثة، العدد الثالث، آذار-نيسان (مارس-إبريل)، 1965)، ص133. وتجدر ملاحظة أن هاتين القراءتين قد كتبتا بمثابة تحية وتأبين للشاعر إثر وفاته؛ خالد البرادعي، «الهواجس الثلاثة والنزوع القومي في شعر السياب»، المعرفة، السنة التاسعة عشرة، ع(218)، نيسان (إبريل)، 1980، ص118؛ كمال أبو ديب وآخرون، «النقد العربي وآفاق النقد الجديد» (ندوة مخصصة لمناقش مشكلات النقد العربي وآفاقه)، (مواقف، ع(41، 42)، ربيع/صيف 1981)، ص34.

(1) رياض العوابدة، **ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث**، ط(1)، (دار معد للطباعة والنشر، دمشق، 1995) ص116.

(2) عبدالكريم حسن، **الموضوعية البنيوية - دراسة في شعر السياب**، ط(1) (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983م) ص184.

(3) علي جعفر العلاق، **الشعر وضغوط التلقي**، (م.س)، ص159-162، 164-165.

(4) من الأمثلة على ذلك مجموعة من المقالات التي نشرت في الآداب إثر وفاة الشاعر بهدف تأبينه وتوجيه تحية له وهي: خليل حاوي، «عند سرير السياب»، ص1، 2؛ مطاع صفدي، «السياب الإنسان والشاعر»، ص4،5؛ ديزي الأمير، «بدر السياب والمرفأ العاطفي»، ص7، 8،=

في المقابل التفت عدد من الدارسين -بشكل أو بآخر- إلى الأسطورة في شعر السياب، وقد اختلف تناول كل منهم لها باختلاف غرضه من القراءة من جهة، وباختلاف رؤيته وموقفه من الأسطورة من جهة أخرى. في هذا الإطار تمت ملاحظة وجود بعض السمات العامة المشتركة بين عدد من هذه القراءات؛ فكان اهتمام الدارسين بالشاعر- في المقام الأول- سمة عامة مشتركة أولى بينها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى اشترك عدد من القراءات في محاولة البحث عن «معنى» النص عبر الاهتمام بإعادة سرد النص الشعري في المقام الأول. ومن جهة ثالثة اعتمد عدد من القراءات على علم النفس، على اعتبار أنه مدخل مهم لمعرفة الشاعر وخباياه النفسية. هذا بالإضافة إلى عدد من القراءات التي تعاملت مع النص من خلال أيديولوجية معينة يؤمن بها الدارس. وهو ما ستتم دراسته من خلال ما يمكن تسميته بـ«القراءة الشارحة» و«القراءة النفسية» و«القراءة الأيديولوجية»[1]، وكلها تنوعات ترتبط أصلاً برؤية الدارس وزاوية مقاربته للنص.

= (الآداب، السنة الثالثة عشرة، ع(2)، فبراير (شباط)، 1965؛ وهناك مجموعة أخرى من المقالات نشرت للغرض ذاته في مجلة حوار وهي: أحمد رشدي حسين، «بدر شاكر السياب-مأساته عارنا جميعاً»، ص124- 127؛ جبرا إبراهيم جبرا، «بدر شاكر السياب- شاعر تجدد الحياة لم ترأف به الحياة»، ص127-129؛ محمد الماغوط، «مات الطائر وبقيت الأغنية»، ص129-131 (حوار، السنة الثالثة، ع(3)، آذار/ نيسان، (مارس/ أبريل)1965)؛ سامي مهدي، «السياب والموت»، (الآداب، السنة الثالثة عشرة، ع(4)، نيسان (إبريل)، 1965)، ص44-47؛ مدني صالح، «أوجاع السياب»، (الآداب، السنة السادسة عشرة، ع (3)، آذار (مارس)، 1968)، ص36، 37؛ مدني صالح، «السياب والإحساس بالموت»، (الآداب، السنة السابعة عشرة، ع(6)، حزيران (يونيو)، 1969)، ص12، 13، 72، 73؛ مدني صالح، **هذا هو السياب- أوجاع وتجديد وإبداع**، (سلسلة دراسات رقم 273، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981)؛ عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ط(1)، (وكالة المطبوعات، الكويت، 1982)؛ موسى ربابعة، المتوقع واللامتوقع- دراسة في جمالية التلقي»، (م.س).

(1) تجدر الإشارة هنا إلى أن أيا من الدارسين لم يطلق هذه المسميات على قراءته، وإنما هي تصنيفات ارتآها البحث عبر ملاحظة بعض السمات المشتركة بين القراءات من جهة، وملاحظة بعض السمات الأخرى الغالبة على كل منها مما يمكن معه إرجاع قراءة ما لتصنيف دون آخر، مع الأخذ بعين الاعتبار صعوبة وضع حدود فاصلة بين تصنيف وآخر، إذ قد يتناول الدارس شعر السياب من أكثر من زاوية، وأكثر من هدف، وهو ما سيتم طرحه في موضعه. كما تجدر الإشارة إلى أنه سيتم شرح كل تصنيف وتوضيحه في موضعه من هذا البحث.

في هذه القراءات يسعى الدارس إلى معنىً ما كامن في النص مما يؤدي إلى تجميد العمل الأدبي بالأنساق السائدة في عصره، والتي يبدو -كما ذكر آيزر- أن مصداقيتها تتجسد في العمل نفسه. «لذا فقد كان النص الأدبي يؤخذ على أنه شهادة على روح عصره وعلى الظروف الاجتماعية التي سادت فيه، وعلى الاضطراب العصبي لمؤلفه وما إلى ذلك؛ فكان يخضع للهبوط به إلى مستوى الوثيقة، وبالتالي يتم تجريده من البعد الذي يميزه عن الوثيقة ومن السمات الحيوية للنصوص الأدبية ألا تفقد قدرتها على التواصل، والحقيقة أن كثيراً منها لا تزال له القدرة على العطاء على الرغم من تقادم الرسائل التي تضمنها وزوال ما لمعانيها من أهمية. إلا أن هذه القدرة لا يمكن استنباطها من نموذج ينظر إلى العمل الفني على أنه يمثل أنساقاً فكرية أو اجتماعية سائدة بعينها»[1]. وهي إحدى السمات المشتركة بين القراءات التي سيتم تناولها .

أ-القراءة الشارحة:[2]

في هذه القراءة يبحث الدارس عن «معنى«النص أو ما يظن أنه المعنى الذي قصد إليه المؤلف. ويرتبط ذلك بافتراض الدارس أن المؤلف قد وضع في نصه قصداً محدداً، من ثم يقع على عاتق القارئ عبء الوصول إلى ذلك القصد وتفسيره. من هنا ذهب هيرش E.O.Hirsch إلى أن المؤلف يمتلك القدرة الأكبر على تحديد معنى النص، ولذلك لا يمكن للقراء التأكد من وصولهم إلى ذلك المعنى المحدد الذي قصد إليه المؤلف[3]. وبذلك يصبح هدف الدارس هو الوصول إلى ذلك المعنى الكامن، وهو ما قام عليه المعيار الكلاسيكي في

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، (م.س)، ص18 .

(2) تجدر الإشارة إلى أنه قد وردت مسميات مقاربة أو مشابهة، لكنها قد تختلف في بعض التصورات، منها: **«قراءة الشرح»**، عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتفكير** (م.س)، ص75؛ **«التلقي المباشر»**، نعيم اليافي، **الشعر والتلقي** -(م.س)، ص26؛ **«القراءة الاستنساخية»**، اعتدال عثمان، «نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش، (م.س)، ص192؛ «التلقي الأولي والمباشر»، قراءة الشرح»، جمعة بو بعيو، **النص الشعري بين التأصيل والتحليل**، (م.س)، ص36، 39.

(3) ELIZABETH SCHELLENBERG, "Reader-response Criticism", P.171,

وانظر أيضاً، سامح الرواشدة، **إشكالية التلقي والتأويل**، ط(1)، ص14.

التأويل الذي انتقده آيزر حين ذكر أنه قد تم النظر إلى الأدب كحلّ يغطي أوجه العجز الناجمة عن الصدام بين الأنساق الفكرية المتصادمة (الدينية، الاجتماعية، العلمية) في القرن التاسع عشر، فكان من الطبيعي أن يبحث القارئ عما يحمله الأدب من رسائل ضمنية يستطيع بها حلّ المشكلات المعقدة التي تركت دون حل[1].

هنا قد يتداخل هذا المعنى المفترض (الكامن) مع رأي الدارس بحيث يصيران شيئاً واحداً فيتحول النص إلى صياغة أخرى لموقف الدارس ورؤيته، مما يجعله يسرد النص الشعري، أو يبحث فيه عما يوافق فكرته المسبقة عن ذلك المعنى. ولعل هذه الفكرة مرتبطة بالتصور الذي يرى النص ناقلاً لَما في ذهن المؤلف من أفكار أو تصورات، ومن ثم يصبح عمل القارئ هو استقبال ما أرسل إليه. وتأتي القراءة النقدية مرحلة أكثر تطوراً عن القراءة العادية، بحيث يتميز القارئ الناقد عن القارئ العادي بالجهد الزائد الذي يبذله في الوصول إلى ما يتصوره معنى وحيداً للنص. فإذا كان المعنى -كما يتصوره- موجوداً في النص قبل قراءته، فإن وظيفة الناقد هي الكشف عن ذلك الموجود قبلاً. هنا يصبح الفرق بين ناقد وآخر هو في درجة القدرة ومداها في رحلة اكتشاف ذلك المعنى[2]. ويرتبط بهذا التصور أمران أولهما أن الناقد سيصبح وسيطاً بين العمل الأدبي وجمهور القراء، وثانيهما أن النص يفقد جماليته وتميزه بمجرد كشف معناه، وقد يتحول إلى سلعة استهلاكية وتفقد النصوص تمايزها بعضها عن بعض، لاسيما إذا ارتبط هذا الأمر ببحث القارئ عن «معنى» واحد محدد للنص، وبذلك يبقى

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص12. وانظر أيضاً:.

ROBERT C.HOLOB, "Constance school of Reception Aesthetics (Reception Theory)", p.15.

وتجدر الإشارة إلى أن التفسير أو «الترجمة» كانت الوظيفة الرئيسة للنقد بعد «التقييم» وذلك منذ القدم حين أقر الإغريق علم التأويل، وكان شرح المتون هو التطبيق العملي له، ثم استمر التفسير حتى عصرنا الحالي. ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ج (1)، ط3، (دار الثقافة، بيروت، 1978)، ص55، 56. وانظر أمثلة على مثل هذا النقد، ص61-63.

(2) جابر عصفور، **آفاق العصر**، ط (1)، (دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997م)، ص143.

القارئ محكوماً برؤية النص من جهة واحدة، ينظر إلى بعضه ويغفل الآخر، رابطاً ذلك كله بفكرته المسبقة عن مبدع النص، وتصوره الخاص لما يمكن أن يطرحه في ذلك النص.

انطلاقاً مما سبق تمت ملاحظة عدد من القراءات التي تناولت بعض جوانب الأسطورة في شعر السياب، أو تناولت بعض قصائده التي وظفت الأسطورة، والتي اشتركت في اعتمادها آلية أساسية هي شرح النص الشعري بحثاً عن معناه. وتعاملت مع النص انطلاقاً من تصور مسبق للدارس حول الشاعر، أو حول طبيعة الرمز الشعري والتوظيف الأسطوري في الشعر. كما اشتركت تلك القراءات في كونها تنظر إلى السياب من خلال حركة الشعر العربي الحديث في مجملها، محاولة بذلك وضع السياب في إطاره من ذلك الشعر، ومعتبرة إياه أحد أعلامه. من هنا التفتت تلك الدراسات صوب الشاعر ومعانيه، ومن ثم جاء تعاملها مع الأسطورة من خلال معانيها دون التركيز على وظيفتها أو الدور الذي لعبته في شعر السياب، مع ملاحظة أنها قد ركزت- في غالبها- على نصوص شعرية معينة تمت قراءتها بشكل مفرد وبمعزل عن نصوص أخرى، أو تم تقصي ورود الأسطورة عبر ملاحقة الأسماء الأسطورية الواردة في شعر الشاعر.

من هنا يمكن القول إن تلك القراءات قد تعامل الدارس فيها مع النص الشعري انطلاقاً من أفق توقعه الخاص، متناسياً بذلك أفق توقع النص، أو مفترضاً أن النص قد استجاب استجابة كاملة لتوقعاته الخاصة. بذلك ينتفي الحوار بين الآفاق أي تصبح المسافة الجمالية صفراً[1]. وفي هذا الإطار ستتم دراسة قراءات لعز الدين إسماعيل، وأحمد عتمان، ومحمد العبد حمود، وأبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري.

1-قراءة عز الدين إسماعيل:

لقد قرأ عز الدين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (1966م)[2] قصيدة «رحل النهار» للسياب. ويتضح من عنوان الكتاب أن الدارس معني بالبحث في حركة الشعر العربي المعاصر، بل

---

(1) حول هذه المفاهيم ارجع إلى تمهيد هذا البحث، ص17، 19.

(2) ط (2)، (دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1972م) .

لعله من أوائل الكتب التي صدرت حول هذا الشعر، أي أن غرض القراءة ليس شعر السياب عامة أو الأسطورة في شعره خاصة. من هنا فإن غرض القراءة هو استعراض الظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بالشعر العربي الحديث، والكشف عن القيم الجديدة التي أبرزها وجعلته متميزاً عن التجارب الشعرية السابقة[1]. وفي ذلك يأتي السياب أحد النماذج الشعرية التي يمثل بها الدارس على قضية ما أو ظاهرة فنية في الشعر العربي المعاصر.

تنطلق هذه القراءة من رؤية إيجابية تجاه الشعر العربي المعاصر، وحس دفاعي صوبه، يوضحهما دفاع الدارس عن شعرائه بأنهم لم ينسلخوا عن التراث العربي والإسلامي، بل تفهموه وأحسوه إحساساً مختلفاً، فجاء استغلالهم للتراث الإنساني والعالمي من اعتبارهم له مادة شعرية صالحة للاستغلال بغض النظر عن مصدرها[2]. إن الدارس -في ذلك- يعتبر أن الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير هو من أبرز الظواهر الفنية في الشعر العربي الحديث[3]. ويحدد بناء على ذلك مقياسه للتوظيف الصحيح للرمز والأسطورة، فيجعله قائماً على بعدين أساسيين هما: التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، أي أن الرموز المستخدمة- مهما كانت قديمة ومرتبطة بالتجارب الإنسانية النمطية- لابد أن ترتبط بحاضر الشاعر وتجربته الحالية[4]. كما يحدد أيضاً طرق تعامل الشاعر العربي الحديث باثنتين: التعامل غير المباشر، والتعامل المباشر، وأسس التحديد -كما يذكر- هو علاقة الرمز بالمتلقي وتأثيره فيه[5]. وهو تقسيم يتضح فيه تركيز

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص5. وتجدر الإشارة إلى أن مفيد قميحة قرأ هذه القصيدة في إطار سجل النص الواقعي، انظر: مفيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ط (1)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981، ص 516-524.

(2) المصدر نفسه، ص39. ويتضح هذا الموقف الدفاعي أيضاً في قول الدارس بأنه سيعمد إلى ملاحظة ظاهرة توظيف الرمز والأسطورة من داخلها قبل أن تكثر الأصوات التي تصف هذا الشعر بالجمود، انظر، ص195.

(3) المصدر السابق، ص195.

(4) حول هذه المقاييس انظر، المصدر نفسه، ص199-201، 207، 208.

(5) يذكر الدارس أن التعامل غير المباشر مع الرمز الأسطوري القديم لا يفترض من متلقي الشعر خبرة أو معرفة بالأسطورة القديمة ومغزاها ليتمثلها، إنما يستطيع أن ينفعل بالعبارة حتى وإن لم يلمّ بالأسطورة، وإن كان المتلقي ملّماً بها جاء إحساسه بشاعريتها أكثر عمقاً وقوة. =

الدارس على أهمية المعنى، وبالتالي وصوله إلى القارئ أولاً ثم التأثير فيه ثانياً، بل إن فاعلية الرمز تكمن أساساً في قدرته على إيصال معنى ما للقارئ.

ويحدد الدارس موقفه ورؤيته في الدراسة بأنهما موضوعيان، فهو لا ينظر إلى الرمز -كما فعل دارسون آخرون- بوصفه مقابلاً لعقيدة أو أفكار بعينها، ولا يحاول التحييد أو التضييق على الشاعر[1]. لكنه -في الوقت نفسه- يحاكم الشاعر بمقاييس الصحة والخطأ مصرحاً أن هدفه هو تأمل رموز الشاعر العربي المعاصر- الأسطوري منها وغير الأسطوري- لإدراك مدى توفيق الشاعر أو إخفاقه في استخدامها استخداماً شعرياً ناجحاً[2]، الأمر الذي يوحي بإيمان الدارس بفكرة الناقد الذي يضع المعايير ويصدر أحكاماً بالجودة أو عدمها، كما يوحي أيضاً بأن الدارس يتعامل مع النص، انطلاقاً من فكرته الخاصة، ومعاييره المسبقة (أفق توقعه الخاص) التي يبحث عما يوافقها في النص، فإن وجدها نجح الشاعر والعكس صحيح. وهي الفكرة ذاتها التي تجعله يضع معايير لإنشاء الشاعر لرمزه الجديد أو أسطورته الخاصة، محدداً إياها بحاجة الشاعر إلى قوة ابتكارية فذة ترتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري[3].

= أما الاستخدام المباشر فإنه يجعل المعنى يستغلق على المتلقي إن لم يكن ملماً بالأسطورة، بالتالي يفقد الرمز فاعليته. لذلك يعمد بعض الشعراء إلى تصدير قصائدهم بموجز نثري للأسطورة كما فعل السياب مع قصيدة «**إرم ذات العماد**». المصدر السابق، ص216، 217، هامش رقم (1)، ص216. ويجدر بالذكر أن الدارس يرى الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز المتجاوبة، من هنا ظهر عنده ما أسماه بـ«**الرمز الأسطوري**». ص199، 201، 202.

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص200، 205.

(2) المصدر السابق، ص202، ويتضح هذا الأمر أيضاً في قوله إن التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة وتقويمها. ص195، وانظر أيضاً حكمه على قصيدة «**رحل النهار**» بأنها تمثل التوظيف الرمزي الناجح. ص207.

(3) من الأمثلة التي يوردها الدارس دون قراءة تحليلية رمز «حفصة» عند السياب. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص217، 218. كما يرد في هذا الإطار حديث الدارس عن الرموز المتبلورة في كلمة واحدة مثل **المطر**، **البحر**، **جيكور**، **بويب**، حيث يرد السياب كأحد الأمثلة لا أكثر، ص218، 219. وقد ذكر ستانلي هايمن أن النقد الذي يتجه =

بناء على ما سبق يرى الدارس أن قصيدة السياب «رحل النهار» تمثل التوظيف الرمزي الناجح، فيقوم بالبحث عن الملامح الأصلية للسندباد لمقارنة توافقها مع الملامح التي أعطاها السياب له، وذلك من خلال قراءة القصيدة مقطعاً تلو الآخر عبر البحث عن المعاني الواردة فيها، وإعادة سرد حكايتها. من هنا يقرر الدارس الفكرة التي أراد الشاعر طرحها، وهذه الفكرة هي فقد الأمل في الحياة من خلال التأكيد على استحالة عودة السندباد. وفي ذلك يفسر الدارس تغيير ملامح الرمز أو انفتاحه على رموز أسطورية أخرى، برغبة الشاعر في الوصول إلى ذلك المعنى[1]. هنا يطمئن الدارس إلى أنه قد وصل إلى معنى القصيدة، وهو -كما يتصوره- معنى معاصر يعتمد على توظيف رمز قديم. فيكون نجاح السياب في ذلك سمة لنجاح أحد الشعراء المحدثين، وبالتالي التأكيد على القيمة الإيجابية لهذا الشعر.

2-قراءة أحمد عتمان:

يحاول أحمد عتمان في دراسته «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» (1983)[2] إبراز دور الأسطورة الإغريقية في نتاج واحد من «أبرز فرسان الشعر الحر» وهو بدر شاكر السياب، وذلك من خلال طرح تساؤل حول «الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الاتكاء على الأسطورة»[3]. هذا يعني أن هدف القراءة متجه أولاً صوب الأسطورة الإغريقية فقط، مما يعني عدم الالتفات إلى الأساطير الأخرى في شعر السياب. ومن جهة أخرى يحمل الهدف ملامح

= صوب تفسير العمل الأدبي أو شرحه، يجعل من الناقد همزة وصل بين العمل الغامض أو الصعب وبين القارئ وهو يعطي لذلك أهمية كبيرة. ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج (1)، ص37. وحول دور الناقد في تقويم العمل الأدبي، انظر المصدر نفسه، ص92.

(1) انظر القراءة التفصيلية للقصيدة، المصدر السابق، ص207-212.

(2) (فصول، الجزء الثاني، ع(4)، م(3)، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، 1983).

(3) المصدر السابق، ص37، ويلاحظ أن الدارس قد وضع عنواناً لدراسته لا ينسجم تماماً مع هدفه الذي حدده في بدايتها، فالعنوان «على هامش الأسطورة» يوحي بأن الدراسة تهدف إلى تقديم ملاحظات عامة، في حين أن الدارس قد ذكر أنه يهدف إلى إبراز دور الأسطورة، وهو أمر يصعب تحقيقه من خلال طرح ملاحظات أو هوامش حول الأسطورة.

إعجاب وتقدير للشاعر يتضح في وصفه بأبرز فرسان الشعر الحر كما سبقت الإشارة. إضافة إلى ذلك ينطلق الدارس من رؤية للأسطورة ترى أنها خلاصة تجارب حضارية متعددة، وفيها تكمن صور شعرية، لذلك ارتبط الشعر والأسطورة منذ الأزل، فلم يكن من الغريب -إذن- أن يلجأ شعراؤنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة، المحلية والأجنبية، والسياب في ذلك ليس بدعاً إذ أنه جزء من حركة هذا الشعر بل هو أحد روادها(1).

يحدد الموقف والرؤية السابقان أسلوب تعامل الدارس مع شعر السياب من جهة، ومع القراءات التي تناولت الشاعر من جهة أخرى. إن الدارس يورد عدداً من الدراسات السابقة التي تحدثت عن توظيف الأسطورة عند السياب، انطلاقاً من أن كثرة توظيف الأساطير عند الشاعر العربي الحديث قد أوجدت قدراً من الجدل والنقاش حول الأسطورة. ويلاحظ أن تلك القراءات تقدم بعض الملاحظات السلبية حول توظيف السياب للأسطورة، لكن موقف الدارس ورؤيته يجعلانه يكتفي بإيرادها شاهداً ضمنياً على توجه السياب صوب الأسطورة، دون حوار معها أو نقاش لما ورد فيها(2). بل إنه حين يقدم رأيه حول توظيف الأسطورة يقدم حكماً عاماً يطلقه على الشعر العربي المعاصر دون إشارة إلى السياب من قريب أو بعيد؛ فيرى أن كثرة الحواشي الشارحة في دواوين شعرنا المعاصر تدل على أن الشاعر المبدع لم يفلح في التعبير عن كل ما يريده من المعاني من خلال أدواته الفنية، ووسائله التعبيرية، بما في ذلك الأسطورة. أي أن سوء استخدام الأسطورة في بعض قصائد شعرنا المعاصر، قد خلق فجوة بين الشاعر وجمهوره المتلقي(3). وبعبارة أخرى تزداد المسافة الجمالية بين عمل الشاعر (أفق توقعه) وأفق توقع الجمهور، لكن ياوس اعتبر ذلك مصدراً لنجاح

---

(1) المصدر السابق، ص37. وجدير بالذكر أن هذه الرؤية تقترب من رؤية عز الدين إسماعيل الذي اعتبر توظيف الرمز والأسطورة أحد أهم سمات الشعر العربي المعاصر كما سبقت الإشارة. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص39، 195 .

(2) انظر تلك القراءات، أحمد عتمان، «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب»، ص37-39.

(3) المصدر السابق، ص38. ويلاحظ أن هذا الإقصاء يرتبط ببعض سمات القراءة الأيديولوجية كما سيرد في موضعه، وفي ذلك عودة إلى ما سبقت الإشارة إليه حول وجود بعض التداخل بين تصنيف القراءات، ص47 (هامش2) من هذا البحث.

العمل-كما سبقت الإشارة، وليس دليلاً على إخفاق الشاعر كما ذهب الدارس هنا.

إن الطرح السابق-سواء في القراءات السابقة أو في حكم الدارس على الشعر العربي المعاصر- يوحي بوجود إشكالية ما في شعر السياب ترتبط بكثرة وجود الأساطير في شعره، وتقصيه الواضح لها، وبعض ما وصف به شعره من تكرار أو غموض. لكن الدارس لا يعتبر ذلك سمة في شعر السياب، بل إنه يتناسى ذلك كله، ويحاول تقصي القصائد التي وردت فيها أساطير إغريقية متتبعاً التسلسل الزمني، ومراعياً تاريخ كتابة تلك القصائد. ويتبع الدارس في ذلك كله آلية واحدة تعتمد على ذكر اسم القصيدة التي وردت فيها الأسطورة ثم إيراد الأبيات موضع الشاهد، يلي ذلك شرح الأبيات وشرح الأسطورة الواردة فيها. ولا تختلف تلك الآلية مع ورود بيت واحد في القصيدة، أو اعتماد القصيدة كاملة على الأسطورة[1]. وهنا لا يلتفت الدارس -انطلاقاً من هدف القراءة- إلى ورود أساطير أخرى غير الأساطير الإغريقية في القصائد موضوع الدراسة، ومن ثم لا يلتفت إلى الدور الذي يحققه وجودها، وإلى كيفية توظيفها، وعلاقتها بالرمز الأسطوري الإغريقي، وأثر ذلك عليه[2]. إضافة إلى ذلك لا يتوقف الدارس عند حشد السياب عدداً من الأساطير في قصيدة واحدة إلا ما ندر ويذكر في هذا الإطار أنه كان يفضل في قصيدة «المومس العمياء» التركيز على رمز أسطوري واحد -وليكن أوديب مثلاً- ومعالجته من جميع جوانبه بدل تكديس

(1) يبدأ الدارس مع قصيدة «**أغنية الراعي**» ويتوقف، عند وجود إشارة إلى «**ربة الشعر**» معتبراً أنها إشارة أسطورية. ثم قصيدة «**الروح والجسد**»، فقصيدة «**قصة حب في اليونان الوثنية**» التي يقر الدارس بأن القارئ لا يجد فيها شيئاً من الأساطير المعلن عنها في العنوان، لكنه -في الوقت نفسه- وفي محاولة لتبرير إيراد هذه القصيدة- يقتطع عبارة «**بمركبة من لظى**» ويحيلها إلى أصول أسطورية. ثم يتبع الدارس الآلية ذاتها مع باقي القصائد الأخرى وهي «**رؤيا في عام 1956**»، «**مرثية الآلهة**»، «**سربروس في بابل**»، «**رسالة من مقبرة**»، «**أم البروم- المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة**»، «**الأم والطفلة الضائعة**»، «**مرثية جيكور**»، «**المومس العمياء**»، «**الشاعر الرجيم-إلى شارل بولير**»، «**ربيع الجزائر**» .أحمد عتمان، «**على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب**»، ص38-46 .

(2) قد يشير الدارس أحياناً إلى وجود أساطير غير إغريقية في القصيدة لكنه لا يتوقف عند ذلك. انظر على سبيل المثال ما أشار إليه في قصيدة «**مرثية الآلهة**»، المصدر السابق، ص41، 42.

رموز كثيرة وأساطير متفرقة يبدو وجودها أحياناً قلقاً أو متعسفاً، مما يبدد طاقة الشاعر ويشتت انتباه المتلقي، مع ذلك فإن السياب قد أجهد نفسه في دراسة الأساطير الإغريقية ومحاولة استيعابها في هذه القصيدة.[1]، بذلك يبدو الدارس وكأنه يحاول التماس العذر للشاعر، كما يحاول التلطف في عبارته، ولعل ذلك مرتبط بإعجابه المسبق بالشاعر كما سبقت الإشارة.

هكذا بدأت الدراسة وهي تحاول إبراز دور الأسطورة في نتاج السياب، وانتهت بعيداً عن ذلك الهدف. إذ اكتفت بملاحقة الأبيات أو القصائد التي وردت فيها أسماء أسطورية إغريقية، بل إنها اكتفت بالوقوف عند ورود هذه الأسماء وروداً مباشراً، ولم تتوقف عند قصائد أخرى اعتمدت اعتماداً غير مباشر على الأسطورة، أو وردت فيها الأسطورة وروداً ضمنياً. أي أن الدارس اكتفى بالملاحظة الخارجية، وشرح النصوص والأسماء الأسطورية، فكانت قراءة للأسماء الأسطورية وليست إبرازاً لدور الأسطورة في شعر السياب، مما هو أقرب إلى عنوان الدراسة منه إلى هدفها المعلن.

3-قراءة محمد العبد حمّود:

يهدف محمد العبد حمود في دراسته الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بيانها ومظاهرها (1986)[2] إلى توضيح الجذور التراثية والنهضوية لحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وتوضيح آراء أهل الحداثة في حركتهم تلك، مع محاولة الكشف عن تأثير الغرب على هذه الظاهرة تنظيراً وإبداعاً[3]. إن ذلك يعني أن القراءة لا تهدف لدراسة الأسطورة في شعر السياب، بل يرد حديث الدارس عنه كأحد شعراء الحداثة. وكما سبقت الإشارة فإن غرض الدارس يحدد عمليات الاختيار والانتقاء التي يقوم بها، كما يحدد آلياته في القراءة؛ من هنا توقف الدارس عند عوامل توظيف الأسطورة في شعر الحداثة عامة، ملخصاً إياها في طبيعة العلاقة بين الأسطورة والشعر من جهة، وتأثير الأدب الغربي من جهة أخرى، ومعتبراً أن الإكثار من الرمز والأسطورة هو من أبرز الظواهر الفنية التي

---

(1) حول هذه الملاحظات، انظر المصدر السابق، ص45 .

(2) ط(1)، (الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986م).

(3) محمد العبد حمود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص6 .

تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد[1].

إن الدارس يرى الأسطورة جزءاً من عملية التعبير الرمزي، ويعتبر السياب من أوائل الشعراء الرمزيين هذا يعني أنه يجمع بين الأسطورة والرمز واضعاً الأسطورة ضمن الرمز تحت مسمى «التوظيف الرمزي»، مقترباً بذلك من عز الدين إسماعيل الذي يفعل الأمر نفسه، غير أنه يفصل بينهما في وقت لا حق حين يعتبر أن توظيف الأسطورة والرمز من أبرز الظواهر في الشعر الجديد. مما يوحي بعدم وضوح المصطلح في ذهنه[2]. يرى الدارس أن السياب قد وفق-في قليل أو كثير- في استخدام الرموز على اختلاف أنواعها، معتبراً أن فضيلة الشاعر تكمن في إحساسه بحتمية انتصار الحياة على الموت[3]. تبعاً لهذه الرؤية اهتم بتوظيف السياب لرموز الخصب والبعث، واعتبر قصيدة «أنشودة المطر» مركزاً في شعره، بحيث تأتي قصائده الأخرى تكراراً نسبياً لها في الرموز، فتبقى عشتار وأدونيس والنخيل والبعل والمسيح وتموز وبويب وجيكور وغيرها إيقاعاً دائماً متكرراً في شعره[4]. بذلك يستدعي الدارس هذه الرموز على اعتبار أنها رموز خصب وبعث جامعاً بين الرموز الأسطورية وغير الأسطورية، أو بعبارة أخرى، بين الرموز الأسطورية كتموز وعشتار، والشخصيات الدينية كالمسيح، والرموز التي ابتدعها الشاعر كبويب وجيكور. وبعد استدعاء تلك الرموز تعتمد القراءة آلية شرحها وتقديم تفسير مباشر واحد لها دون اقتباس أبيات أو تحليل قصائد. بل إن الدارس يصنف رموز السياب في وحدات عامة مجردة؛ فهناك الرموز السياسية (قابيل، هابيل، الصلب، النار)، ورموز البعث، ورموز الظلم ومنها سربروس

(1) المصدر السابق، ص135. وجدير بالذكر أن الدارس حين يتعامل مع الرمز والأسطورة على أنهما من أبرز ظواهر الشعر الجديد يقترب من عز الدين إسماعيل وأحمد عتمان، حيث يشترك الدارسون في هذه الرؤية.

(2) محمد العبد حمود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص 123، 135.

(3) محمد العبد حمود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص123. ويجدر بالذكر أن الدارس يحدد في موقع آخر من دراسته فضيلة أخرى للسياب وهي أن معظم شعراء الحداثة كانوا يتسللون بين أشعاره حتى ليبدو أباً للحركة الحديثة في إطار علاقة الشاعر مع المدينة، فتظل صورة المدينة-المومس، المدينة- المبغى التي رسمها ركيزة أساسية سيبني عليها معظم شعراء الحداثة. المصدر نفسه، ص268، 269.

(4) المصدر السابق، ص122.

وبغداد التي أصبحت بابلاً وخلال ذلك قد يعطي أحكاماً قيمية تتصف بالعمومية على بعض القصائد كقوله عن «رسالة من مقبرة» بأنها تمثل ذروة إبداع الشاعر في التجربة الإنسانية السياسية حيث فتّق الشاعر فيها رموز البعث عبر خطى الأحياء في الحقول ورمز سيزيف والمسيح(1)، دون تبرير ذلك الحكم بقراءة تحليلية للقصيدة، ودون إعطاء مساحة للاختلاف في تأويل الرموز.

إن الدارس يقيد مساحة الرمز حين يحصر تأويله في معنى واحد محدد هو المعنى الذي اختاره أو تصوره. (وافق أفق توقعه الخاص)، وفي ذلك تختصر عملية القراءة من عملية جدلية تفاعلية تقوم على ملء فراغات النص وعلى الحذف والإقصاء، واستحضار العناصر، وإعمال الخيال للربط بين مكونات النص ورؤاه المختلفة، إلى عملية شرح وتفسير وبحث عن المعنى. إن التلقي يجلو العلاقات القائمة في النص الإبداعي دون تقييده بمعنى واحد محدد، ويبدو أن الدارس يدرك ضمناً احتمال تعدد المعاني حين يشير إلى أن السياب يتمثل الأشياء وفقاً لمعادلات مأثورة في شعره أهمها معادلة الأسطورة التي يسرف فيها، فيحملها كل معنى، أو يحمل كل معنى عليها(2)، لكنه لا يتوقف عند هذا الأمر كثيراً ويعود لاختصار تلك المعاني في معنى واحد يتصور أن الشاعر قد قصد التعبير عنه. وهو ما يبدو واضحاً في قراءته لقصيدة «تموز جيكور» إذ يشرح الرموز الأسطورية الواردة فيها، مقرراً أن السياب يتمثل بأدونيس، وأن الخنزير هو المدينة، وعشتار هي جيكور أي القرية التي يحن إليها الشاعر(3). وقد جاء تأويل الدارس للرموز مرتبطاً بغرض القراءة، وهو دراسة «المدينة في الشعر العربي الحديث». وفي سبيل دعم تفسيره للرموز يستدعي الدارس مقطعين شعريين معزولين عن باقي القصيدة ويقوم بشرحهما عبر وضع كلمات بديلة للمعاني كما يراها أو يتصور أن الشاعر أراد الحديث عنها(4). ويقدم تفسيره بصورة نهائية ومطلقة توحي بأنه قد

---

(1) المصدر السابق، ص122، 123. ويمكن القول هنا إن الدارس يحقق أحد أغراض الدراسة- وهو طرح بعض سمات شعر الحداثة التجديدي- حين يتوقف عند رمز «الحنطة» معتبراً إياه رمزاً جديداً قد اهتدى إليه الشاعر. المصدر نفسه، ص122، 123.

(2) المصدر السابق، ص262، 263.

(3) انظر القراءة التفصيلية للقصيدة، المصدر نفسه، ص262-264.

(4) يجدر بالذكر أن الدارس يفعل الأمر ذاته من التفسير المباشر للرمز، والشرح النثري للأبيات=

ألم إلماماً نهائياً بالمعنى الذي أراده الشاعر، في حين لو كان التأويل الكامل والنهائي ممكناً لأدى ذلك إلى إلغاء جميع التأويلات الأخرى، بل جميع أمثلة الإدراك الجزئي لأجزاء مهما كانت صغيرة من النص[1]. غير أنه يمكن القول إن القراءة حاولت تحقيق هدفها-عبر الشرح والتفسير- وهو تبيان جذور حركة الحداثة من خلال أحد أعلامها، من خلال طرح بعض سمات الشعر الحداثي ومن توظيف للأسطورة، أو طرح لعلاقة الشاعر الحداثي بالمدينة.

4-قراءة أبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري:

ترد قراءة أبي عبدالرحمن لقصيدة «أغنية في شهر آب» ضمن كتابه بدر شاكر السياب- دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره، وبيبلوغرافيا بآثاره وما كتب عنه باللغة العربية (1997)[2]. ويحدد الدارس منهجه منذ البداية بأنه «منهج النقد التفسيري» وهو شرح القصيدة ليأنس بها الجمهور تذوقاً وفهماً. بل إن هذا المنهج -كما يرى الدارس-هو ما يميز قراءته عن القراءات السابقة لهذه القصيدة[3]. وتتضح هنا الأهمية المعطاة للناقد باعتباره وسيطاً بين العمل الأدبي وجمهور القراء من جهة، ويتضح من جهة أخرى الآلية المتبعة في القراءة وهي الشرح والتفسير. وقد أشار بعض الدارسين إلى هذه المهمة التي يضطلع بها الناقد، بل لعلها كانت من أولى مهام النقد كما سبقت الإشارة، حيث استمر استنباط المعاني المتعددة للنص، واقتصر العمل الرئيس للنقد التفسيري على شرح

= المقتبسة، في القصائد الأخرى التي يوردها أمثلة على علاقة السياب بالمدينة. انظر، المصدر نفسه، ص264-269.

(1) وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ط(1)، (دار المأمون، بغداد، 1987م)، ص10 .

(2) هذا الكتاب عمل مشترك بين أبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري وأمين سليمان سيدو، حيث قام الثاني بوضع بيبلوغرافيا بآثار السياب وما كتب عنه، وسيعنى البحث بالجزء الأول من هذا الكتاب والخاص بأبي عبدالرحمن بن عقيل. (كتاب الرياض 37، الرياض، 1997). ويجدر بالذكر أن دراسة أبي عبدالرحمن دراسة طويلة ومفصلة يلتفت البحث فيها إلى ماله علاقة بالأسطورة فقط. كما يجدر بالذكر أن الدراسة يغلب عليها سمات القراءة الأيديولوجية، لذا سترد في موضعها من البحث، غير أنه تم وضع قراءة هذه القصيدة في هذا الجزء نظراً لغلبة آلية الشرح والتفسير عليها، مع بقاء بعض ملامح أيديولوجية الدارس فيها .

(3) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص189.

ما استغلق من المعاني وتقريبها إلى الإفهام[1].

تبعاً لما سبق يستدعي الدارس الرموز الواردة في القصيدة ويشرحها بغرض تقريبها من فهم القارئ وذوقه، وهو شرح معتمد على إرجاع الكلمة إلى دلالتها المعجمية لملاحظة التغير الحاصل في تلك الدلالة. أي أن التعامل مع الرموز يتم في إطار لغوي، فيتعامل الدارس مع الأسطورة والشخوص الأسطورية على أنها ظواهر لغوية، من ثم يفسر الأسطورة على أنها توسع في دلالة الألفاظ، حيث تأتي الأسطورة لإشباع دلالة التعبير بما تضيق عنه دلالة المعجم مباشرة، شأنها في ذلك شأن الاستعارة والكناية والمثل إذ يتجاوز كل منها الدلالة المعجمية إلى دلالة رمزية، الأمر الذي يعني أن الكلمة الرمزية لابد أن تحمل مدلولاً في ذاتها يكون كدلالتها المعجمية. بذلك يفسر الدارس الرموز والأساطير في القصيدة فالخصب مدلول لتموز، والليل الخانق مدلول للخنزير البري... الخ[2]. وبذلك أيضاً يصنف الرموز في القصيدة، فتموز رمز، أما مرجانة والليل والزوج والأسرة فهي تحمل دلالاتها المباشرة ولا رمزية فيها[3]. مما يتضح معه أن الدارس يتعامل أولاً مع اللغة العربية باعتبارها أهم عناصر البنية الفنية، من ثم يتعامل مع الرموز والأساطير ضمن مقاييس الصحة والخطأ، ومدى التوافق بين الدال والمدلول.

يقوم الدارس أيضاً بإحصاء العناصر الدالة على السواد والظلمة في القصيدة معتبراً أن الشاعر قد أسرف في تكرار التعبير عن الرؤية القاتمة[4]. غير أنه يعود فيربط هذه العناصر بدلالة «تموز» في القصيدة -وهي الدلالة الرمزية الأساسية، فيرى أن لتموز في حضوره وغيابه رمزين عند الشاعر هما الخصب والعقم. والشاعر يتخفى بتموز؛ فإذا مات تموز فإن حال السياب: إعتام وظلام، وكذلك حال أهل العراق، مما يجعل القارئ يتوقع -كما يرى الدارس- هموماً كبيرة للأمة ما دام تموز في مصرعه، غير أن النتيجة جاءت باردة تحكي عن أسرة منعّمة،

(1) ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج، ص57.

(2) المصدر السابق، ص197، 198، وأنظر أمثلة على شرح المفردات اللغوية، المصدر نفسه، ص202؛ وشرح المقاطع الشعرية، ص207-209.

(3) المصدر السابق، ص199 .

(4) المصدر السابق، ص201، 202، 205، 206 .

والعقم الموجود برودة جنسية، بل إن مدلول القصيدة يتجاوز ذلك إلى ما وراء البرودة من التفسخ والعهر[1] إن الدارس -في وصوله إلى هذه النتيجة يتعامل مع الدلالة المباشرة للقصيدة وليس الدلالة الرمزية، حيث يظل متمسكاً بعملية التوصيل وأهمية التقارب بين الدال والمدلول في سبيل إيصال الفكرة أو المعنى.

رغم أن الدارس يفسر تموز في إطار الخصب والعقم، إلا أنه يعود فيحاول تقديم تفسير آخر لهذا الرمز يرتبط بدور الشاعر ورسالته الإصلاحية؛ فالشاعر-كما يرى الدارس- مصلح قادر على التغيير بكلمته إذ إن كلمته خصب للأمة وحياة. والسياب شاعر ملتزم يدعو إلى الإصلاح، لكن عندما يعجز الشاعر الملتزم عن التغيير يلوّن الكون بالكآبة والمرارة في معرض الوصف لمشاعره والأشياء حوله. هكذا فعل السياب حين اتخذ «تموز» رمز الخصب قناعاً له، لكنه قناع العقم لأنه قتل في هذا الظرف الزمني، ظرف شهر تموز الذي كتبت الأغنية في الشهر الذي يأتي بعده (شهر آب)، وماذا بعد الخصب إلا العقم؟[2]. إن الدارس يتعامل مع «تموز» الأسطورة على أنه ثورة تموز، ومن ثم فإن «أغنية في شهر آب» هي أغنية في الشهر التالي لشهر تموز. مما يعني أن الدارس يتعامل مع «تموز» في إطار دلالته الواقعية لا الرمزية رغبة منه في الابتعاد عن وثنية الأسطورة[3]، وهو التعامل ذاته الذي يمارسه الدارس مع الصور والرموز الأخرى في القصيدة. بذلك لا يرى غير المعنى الحرفي للقصيدة، وهو ما أسماه بارت بـ«العمى الرمزي»، حيث لا يرى الناقد فيه إلا المعنى الحرفي للنص، وأن أي بحث عن معانٍ مكلمة أو بديلة يعد مضيعة للوقت، وإن تمكن أحد النقاد من إقناع ناقد كهذا بوجود

---

(1) يلاحظ أن الدارس يرى الأسرة في القصيدة في دلالتها المباشرة الواقعية، ولا يرى لها دلالة رمزية. أبو عبدالرحمن ابن عقيل، **بدر شاكر السياب**، ص201، 202. وهو ما أكده في موضع آخر من القراءة حين ذكر أن الزوج في بار وحالة الطلاق فاشيةلكن المبالغة في تجسيد البرودة تجسيداً حياً منظوراً كبرد الشتاء أفسد جو الدلالة. المصدر نفسه، ص240، 241. لكن الدارس يعود فيرى في القصيدة إضاءة يبدو معها ضخامة الهم الذي يخلق العقم من غياب تموز، وهو شقاء الأمة بأسرة مترفة تعيش في ظل النظام الذي تبرم منه السياب، لكن ألفاظ السياب زادت على المعنى الذي احتاج إليه. المصدر نفسه، ص238، 239.

(2) أبو عبدالرحمن بن عقيل، **بدر شاكر السياب**، ص201.

(3) تجدر ملاحظة أن هذه سمة للقراءة الأيديولوجية وسيتم الرجوع إليها عند الحديث عن دراسة أبي عبدالرحمن بن عقيل في موضعه من البحث.

معان أخرى لنص معين فإنه سيظل ميالاً إلى الاحتفاظ بأحد المعاني وإهمال الآخر، ذلك أنه يؤمن بوجود معان «صحيحة» وأخرى «خاطئة»[1].

هذه المعايير المرتبطة بالصحة والخطأ وبوجود رؤية مسبقة تبحث عن معنى محدد، هي ما دفعت الدارس إلى اعتبار القصيدة بعيدة عن واقعية الأدب، إذ الأدب -كما يرى- تعبير واقعي صادق عن المجتمع. من هنا رفض بعض عناصر القصيدة ورموزها[2]، ولم ير رمزية الأسطورة، بل إنه لم يتعامل مع القصيدة باعتبارها عملاً فنياً لا يطلب فيه إعادة صياغة الواقع كما هو، وأن هذه القصيدة عمل مبني على جدلية أسطورية. لقد رأى القصيدة فيما تطرحه من معان في المقام الأول، وتطابق أو تقارب تلك المعاني مع رؤيته في المقام الثاني. بل إنه يكاد يفرض رؤيته على القصيدة حين يذكر أن لقصة تموز بقية لم يتعرض لها من درس الأسطورة عند السياب، وهي أنه نبت من دمه شقائق[3]، دون الالتفات إلى مدى ارتباط تلك البقية بالقصيدة، وهل أن وجودها أمر يستدعيه النص أم لا. وهو الموقف ذاته الذي يتخذه الدارس في تعامله مع صور القصيدة لاسيما مع صورة «الليل الراكد بالخضر»، ويرى أن هذه صورة بارعة لأناس يحلمون بالحياة والخلود في زمن مات فيه تموز[4]. فالدارس يقدم -أولاً- معنى للصورة كما

---

(1) أمينة غصن، **قراءات غيز بريئة في التأويل والتلقي**، ط(1)، (دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت: 1999م)، ص65.

(2) من ذلك تساؤل الدارس: أي منطق يقبل أن الناس في العراق وفي شهر تموز يلبسون الفراء، وتربض مرجانة بردانة، ويكون في الليل جليد؟ ومتى كانت فراء الذئاب من أزياء أهل العراق؟ كل تلك سمات يرى فيها الدارس دليلاً على بعد السياب عن الواقعية. أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص238.

(3) هنا ينتقد الدارس من قرأوا القصيدة لعدم إشارتهم إلى هذه البقية. المصدر السابق، ص203، 204.

(4) تجدر ملاحظة تردد الدارس في تفسير رمز تموز أو وقوعه في نوع من التناقض، فهو مرة يتحدث عنه كتموز الأسطوري ويتحدث عنه في إطار دلالة الخصب والعقم، ومن هنا تأتي إشارته إلى الناس الذين يحلمون بالخلود في زمن مات فيه تموز. ومرة أخرى يعود بتموز إلى دلالة واقعية سياسية، وهو التفسير الغالب على قراءاته، ولعل ذلك مرتبط برؤيته الأيديولوجية الدينية التي تحاول إقصاء الأسطورة الوثنية كما سيرد الحديث عنه في موضعه. وفيما يتعلق بصور القصيدة فإن الدارس يقدم إحصاء لها، ويوردها متتالية ومنفصلة عن أماكن وجودها في القصيدة، ثم يقسمها إلى صور عادية تسبق إليها دلالة السياق مثل: الليل يطفئ شطآنه،=

فهمها، أو كما ينبغي أن تكون عنده، ثم يعيب على السياب أنه لم يوظفها في ذلك المعنى، ويرى أن هذه الصورة صورة خلابة لو كان لها اقتضاء في القصيدة، إنما جاءت اعتباطاً بلا مدلول يريده الشاعر، فقد أعجبته الصورة فحسب كما يعجب الفنان لجرس الموسيقى للكلمة أو الجملة وإن لم يفهم لها معنى[1]. بذلك يضع الدارس نفسه في مقام الشاعر مقرراً ما يريده، ومن هنا تأتي عبارات «يُقبل» و «لا يُقبل» التي يتعامل بها مع النص؛ أي أنه يطلب من النص أن يسير ضمن أفق توقعه الخاص، ولا يقبل أي كسر أو مخالفة لذلك الأفق.

تشترك القراءات السابقة في اعتبار توظيف الرمز والأسطورة أحد أبرز الظواهر الفنية في الشعر العربي الحديث، وفي اعتبار السياب أحد أبرز رواد ذلك الشعر. ولعل هذه الرؤية هي ما دفعت الدارسين إلى البحث عما اعتبروه نماذج إيجابية في توظيف الأسطورة والرمز دون التوقف عما يمكن عده سمات سلبية فيها. واختلف أبو عبدالرحمن بن عقيل الذي حاول إقصاء دلالة الأسطورة الوجودية، ولم ينظر إليها في جدليتها الأسطورية انطلاقاً من منظور أيديولوجي ديني يرفض وثنية الأسطورة -كما سيرد تفصيله فيما بعد. كما اشتركت تلك القراءات في بحثها عن «معنى» النص، وافتراض أن ذلك المعنى هو ما قصد إليه الشاعر، من هنا اعتمدت آلية الشرح والتفسير في قراءة الأسطورة أو النصوص المعتمدة عليها، وفي ذلك يوجه الدارس عناصر النص طبقاً لأدواته الخاصة ورؤيته المسبقة، مما يجعله يختزل مدلولات النص الممكنة والمحتملة إلى مدلول واحد لا يرى غيره. هنا تصبح فضيلة الناقد في اكتشاف المعنى، وفضيلة النص في كونه حاملاً أو مؤدياً لذلك المعنى، وفضيلة السياب-بشكل خاص- في كونه رائداً شعرياً ناجحاً وفق معايير الصحة والخطأ التي يحددها كل دارس على حدة، بحيث يتحول الدارس إلى شارح للنص في حين أن مهمة المؤول-كما حددها آيزر- هي «إيضاح المعاني الكامنة في نص من النصوص، وألا يقصر نفسه على معنى واحد. ومن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يُستوفى في عملية القراءة

= وأعراض البشر مدفأة. وصور عبقرية ولا معنى لغرابتها إلا ندرتها مثل: الخبز يتنشق نيرانه، الليل الراكد بالخضر، ويرى أن هذه الصور -إن سلمت للسياب ولم تكن مستوردة- فهي في رصيد حسنات أعماله الفنية. المصدر السابق، ص209، 210.

(1) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص:210، 211.

إلا أن هذه الحقيقة نفسها هي التي تحتم على المرء أن يدرك المعنى باعتباره شيئاً يحدث»[1].

ب-القراءة النفسية:-

لقد بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي في الأدب بعد أن نشر فرويد كتابه «تفسير الأحلام»، متحدثاً فيه عن اللاوعي وتوازن القوى العقلية، وأعراض الأمراض العصبية، وهي مبادئ رأى عدد من النقاد أنه يمكن استغلالها بشكل مثمر في مجال الدراسات الأدبية[2]. ويعد كارل يونج واكتشافاته عن النماذج العليا واللاوعي الجماعي مؤثراً آخر مهماً في هذا النقد، إذ يمكن القول إن النقد النفسي قد سار في اتجاهين أولهما عند أتباع فرويد الذين يعتقدون بوجود علاقة بين الفن والمرض العصبي. وثانيهما عند أتباع يونج الذين وجدوا في الآثار الأدبية صوراً عليا وأصداء لأساطير عريقة تتردد في حياة البشر، ثم ألحق بهاتين النظريتين ما لا يحصر من التعديلات والزيادات[3]. وقد شاعت فكرة فرويد التي ترى أن الفنان مريض مصاب بالعصاب ومختل الاتزان، وأن الفن نتاج جانبي لهذا المرض والاختلال، حيث يفترض التحليل النفسي أن أعمال كل إنسان تتأثر بقوى اللاوعي، لكن الأدباء أكثر عرضة للتفسير النفسي من سواهم لأنهم أوضح من غيرهم تعبيراً عن أنفسهم[4].

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص29 .

(2) حول هذا الأمر انظر، ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ح(1)، ص261؛ عبدالملك مرتاض، **في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)**، ط (1)، (دار هومة، الجزائر، 2002م)، ص138، 139. ويجدر بالذكر أن ستانلي هايمن يذكر أن علم النفس قد بدأ منذ القدم، واعتبر أرسطو المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسي. ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج(1)، ص258، 259.

(3) ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** .ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1967)، ص527، ويجدر بالذكر أنه سيتم الحديث عن آراء يونج في موضعها من البحث.

(4) المصدر السابق، ص527، 528؛ ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج(1)، ص262، 263. وقد ذكر ستانلي هايمن أن جوته قد صرح بأن الفن ينبع من المرض، وحوّل شوبنهاور هذا الرأي إلى النص على آلام الفنان، وذهب نيتشه إلى أن الفن ليس فحسب =

بناء على ذلك ظهرت دراسات تعمد إلى تحليل النص الأدبي ومتابعة ألفاظه من أجل الاهتداء إلى شبكة العلاقات بين النص ومؤلفه، على اعتبار أن المؤلف يخضع في كتابته لحال من اللاوعي المتدفق عليه من ذكريات الطفولة المنسية أو المكبوتة، أي أن الدارسين يحاولون الوصول إلى نفسية المبدع وأعماقه من خلال نصه الأدبي. وقد يتناول الدارس في ذلك جميع أعمال الأديب ليستمد منها خلاصات حول حالته الذهنية والنفسية، أو يأخذ سيرة الأديب حيثما وضحتها الشواهد والأحداث الخارجية في حياته، والرسائل والوثائق الاعترافية الأخرى، ليبني من ذلك نظرية حول شخصية الأديب وأنواع الصراع والإخفاق التي تعرض لها في حياته. أو قد يتردد الدارس بين السيرة والأعمال الأدبية ملاحظاً السيرة وبعض الأزمات التي انعكست صورتها في الأعمال الأدبية[1]. الأمر الذي يعني أن القراءة المعتمدة على التحليل النفسي تتجه إلى المبدع أولاً، وتعامله على أنه القيمة العليا في عملية القراءة، وما النص إلا مرجع نفسي يعبر عن رغبات كاتبه الشعورية واللاشعورية.

إن هذا التركيز على لا شعور الكاتب ورغباته المكبوتة هو ما جعل بعض

= نتاج المرض ولكنه تسجيل له، في حين أشاع ماكس نورداو المبدأ القائل بأن العبقرية نوع من المرض العصبي، وذهب توماس مان إلى أن الفن ينتج من المرض والاضطراب العصبي، وقد اتبع إدمون ولسن هذه النظرية في عمله النقدي. المصدر نفسه، ص207؛ وانظر أمثلة على عدد من الدراسات النفسية في مجال الأدب ص265-275. وتجدر الإشارة إلى أن نورمان هولند قد اتبع مبادئ التحليل النفسي معتبراً أن المعنى التحليلي النفسي هو أصل كل المعاني الأخرى، وما المستويات الأخرى إلا إيضاحات تاريخية أو اجتماعية، بل هي تحريف فعلي للمعنى التحليلي النفسي، غير أن هولاند قد نقل هذا التحليل من النص إلى القارئ في محاولة لمعرفة ما يحصل له أثناء تفاعله مع النص. حول هذا الأمر انظر، فولفجانج إيسر، فعل القراءة، 45-47؛

Elizabeth Schellenberg, "Reader Response Criticism", P.172.

(1) ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي**، ص529، 530؛ وانظر أيضاً حول القراءة النفسية عبدالملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص141، 143، 148، 149؛ جابر عصفور، **آفاق العصر**، ص211-214؛ سمير سعد حجازي، **النقد الأدبي المعاصر- قضاياه واتجاهاته**، ط(1)، (دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001م). ص52-61؛ قاسم المومني، **في قراءة النص**، ص13؛ نعيم اليافي، **الشعر والتلقي**، ص36-42، حيث يدرج الدارس القراءة النفسية ضمن ما أسماه بـ «التلقي الوثائقي».

الدارسين يرى عدم صلاحية هذه النظرية للتطبيق في مجال الدراسات الأدبية؛ فهي تتعامل مع المبدع كالمريض النفسي وقد تساوي بينهما، في حين أن الإبداع شيء مختلف عن المرض والعصاب. ولعل ذلك هو ما جعل بعض الدارسين يميل إلى تفضيل آراء يونج وأعماله على فرويد، معتبراً أن الطبيعة الجماعية التقريرية لسيكولوجية يونج هي أعظم فائدة للنقد الأدبي، رغم بعض الأخطار التي تحملها[1].

يفرق ديفيد ديتشس بين شكلين من التحليل النفسي، فقد يذهب الدارس من حياة الأديب متجهاً نحو آثاره مفسراً الثانية بالإشارة إلى الأولى (وهو عمل كولن ولسن كأحد الأمثلة). أو يبدأ بالآثار الأدبية ليعود إلى صاحبها مستغلاً الآثار كأنها اعتراف على كرسي المحلل النفسي، آخذاً في استخلاص النتائج حول حياة الأديب وحالته الذهنية. وهذا النوع أخطر لأن لا يقر بدور العنصر الصناعي في الفن، وكثيراً ما يفترض في سذاجة أن الفنان يعمل في تلقائية عاطفية كاملة[2]. وقد ورد هذان الشكلان في الأعمال النقدية التي درست السياب معتمدة على علم النفس، مع غلبة الشكل الأول فيها، إذ اعتمد معظم الدارسين على العودة إلى حياة السياب للاستعانة بها في تفسير رموزه وأساطيره فقرأوا شعره على أساس الرغبات المكبوتة، والحرمان من المرأة أو الأم، واستعانوا في ذلك بسيرة حياة الشاعر الذي فقد أمه في طفولته المبكرة، وعجز عن إقامة علاقة حب حقيقية مع المرأة.

لقد اشترك عدد من الدراسات التي تتخذ منحى نفسياً في اعتبار الأسطورة عند السياب تعبيراً عن عوامل نفسية كامنة في لا شعوره، وربطت الدراسات ذلك بمسألة فقد الأم أو الحرمان من المرأة. ومن تلك القراءات قراءة أنطونيوس بطرس، ويوسف عز الدين ويوسف سامي اليوسف. بينما أرجع دارسون آخرون الأسطورة إلى عوامل نفسية أخرى كفكرة «التضحية» عند عبدالجبار عباس،

(1) ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج(1)، ص248، 249. وحول انتقادات مشابهة انظر، عبدالملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص157، 158؛ نعيم اليافي، الشعر والتلقي، ص31، 40، 41.

(2) ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي**، ص533.

وشعور السياب بالاغتراب عند بشير العيسوي وأحمد عودة الله الشقيرات[1]. غير أن تلك الدراسات تختلف في مدى اعتمادها على التحليل النفسي، فبعضها يعتمد على هذا المنهج وحده ويكون غرض الدراسة عند الدارس هو عرض الحالات النفسية المكبوتة التي عبر عنها الشاعر من خلال الأسطورة، بينما تناول بعضها الآخر الأسطورة من زاوية نفسية وأخرى تاريخية أو أيديولوجية، بحيث لا يقتصر غرض القراءة فيها على العوامل النفسية وحدها. وهو ما يمكن تفصيله كما يلي:ـ

1-قراءة: أنطونيوس بطرس، يوسف عز الدين، يوسف سامي اليوسف:ـ

تشترك قراءة أنطونيوس بطرس: **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**[2] مع قراءة يوسف عز الدين **التجديد في الشعر الحديث-بواعثه النفسية وجذوره الفكرية**[3]، وقراءة يوسف سامي اليوسف **الشعر العربي المعاصر**[4] في اعتبار الأسطورة عند السياب تعبيراً عن كبت لمشاعر كامنة في لاوعي الشاعر. فيرى أنطونيوس بطرس أن السياب رجل عاش خيبات وآلاماً متتالية تركت أثرها في شعره[5]، وشكلت عوامل أساسية هامة غذت موهبة الشاعر وسمت بها تعويضاً عن شعوره بمركب النقص فكان الشعر متنفساً لتلك الآلام[6]. وهي رؤية تقترب من يوسف عز الدين الذي يرى أن التجربة الشعرية نتيجة عملية كبت وإقصاء لتجربة شعورية ألّمت بالشاعر ومنعها من الظهور، ثم عادت لتظهر بشكل آخر لتكون صورة رمزية أو حكاية أسطورية. وبعبارة أخرى تبقى التجربة مكبوتة في اللاشعور ثم تعود

(1) سيتم عرض هذه القراءات بالتفصيل، مع ملاحظة أنه سيتم التركيز على القراءات التي اهتمت بقراءة قصائد للسياب من وجهة نظر نفسية، أو قدمت دراسة مطولة عن الأسطورة، ولم تكتف بإيراد ملاحظات عامة.

(2) (د.ت، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان)).

(3) ط(1)، (النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1986م).

(4) (أتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م).

(5) يلخص الدارس أوجاع السياب في عدد من العوامل والمظاهر منها: وجع الطفولة المعذبة، فقدان الأم، وجع الدمامة في الشكل والشعور بمركب نقص، وجع الفقر وفقدان العدالة الاجتماعية، وجع الأحوال السياسية والظلم، وجع الفشل في الحب والزواج...الخ. أنطونيوس بطرس، **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، ص242- 256 .

(6) المصدر السابق، ص62 .

للمقاومة فينفس عنها الشاعر بالرمز والأسطورة. بذلك يصبح للأسطورة وظيفة علاجية سواء كانت نتيجة عجز أو هروب، أو تسريباً لطاقات وغرائز مكبوتة[1]. وهو يرجع ظهور الأسطورة في شعر السياب إلى تأثره بشعر إيديث سيتويل وإعجابه بها، ويرد هذا الإعجاب إلى الحرمان الجنسي والظمأ الروحي عند الشاعر، والرغبة في التنفيس عن هذا الحرمان. أي أن انكباب السياب على شعر سيتويل وحبه له هو صدى لعقدة الشعور بالنقص التي جاءت من شعوره بالقبح، فهو يلازمها ويقرأ شعرها دون خوف الهجر. أي أن الدارس هنا أقرب إلى اعتبار علاقة السياب بشعر سيتويل علاقة مرضية تقوم على الإحلال والتعويض، وليست علاقة إعجاب فني، فهو يرى المرأة لا الشاعرة، والشعر وسيلته للوصول إليها. ولتأكيد هذه الفكرة يختار الدارس مقطعاً من قصيدة «العودة لجيكور» يرى فيه أن الشاعر يعبر عن إحساسه الداخلي بالظلم والاضطهاد[2]. كما أن الدارس يفسر دخول الأساطير اليونانية واللاتينية إلى شعر السياب بتأثره بشعر إليوت وسيتويل، لا سيما أنه وجد فيه ما يوافق إحساسه بفقد الحب، وما يضع فيه رغبته المكتومة بحنان الأم والعودة إلى رحمها. وفي ذلك يغلب الدوافع النفسية على العوامل الفنية بحيث تغدو الأسطورة مصدر تنفيس وتعبير عن هواجس ورغبات ومشاعر مكبوتة في أعماق الشاعر[3]. هكذا تشترك الرؤيتان في إرجاع الأسطورة إلى عوامل نفسية فقط، بينما يضيف يوسف سامي اليوسف إلى هذه العوامل النظر إلى الأسطورة من خلال رؤية ثنائية (تاريخية-نفسية) محاولاً وضع السياب في إطاره من حركة الشعر العربي الحديث، فيقرر أن تبني السياب لأسطورة تموز لم يكن محض صدفة إذ إن «مقولة الانبعاث» هي ما يلخص المرحلة التاريخية التي ترعرع في أجوائها الشعر العربي الحديث[4]. ويؤكد في الوقت نفسه غرضه الأساس وهو

---

(1) يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، ص10، وتجدر الإشارة إلى أنه لن يتم التوقف عند قراءة يوسف عز الدين نظراً لأنه لا يركز في هذا الجزء على توظيف الأسطورة في قصائد السياب..

(2) المصدر نفسه، ص 170-173.

(3) المصدر نفسه، ص 262، 263.

(4) يجدر بالذكر أن الدارس هنا يهدف إلى الرد على من زعم بأن الانبعاث رؤية استمدها الشعراء العرب المعاصرون من إليوت. يوسف سامي اليوسف، **الشعر العربي المعاصر**، ص29-31 .

محاولة التعرف على المحتويات النفسية المكونة لشخصية السياب، إذ تشكل معرفة هذه المحتويات نقطة الانطلاق الأساسية في فهم النتاج الأدبي للشاعر. وبعبارة أخرى إن فهم المحتوى العميق لبنية الشاعر النفسية هو أهم درب يفضي إلى فهم نتاجه الأدبي[1]. وهكذا يمكن القول إن القراءات الثلاث قد بدأت بحياة الشاعر لتصل إلى شعره، وكان غرضها التعرف على محتوى اللاشعور عند السياب من خلال قراءة ذلك الشعر.

يتعامل الدارسون مع الأسطورة خاصة، وقصائد السياب عامة انطلاقاً من تلك الرؤى، فيرى أنطونيوس بطرس الأسطورة مؤشراً يمكن اكتشاف أعماق الشاعر من خلاله، فتتحول الرموز الأسطورية إلى حالات من التماهي والتعويض المثالي (منه تماهي صورة البطل عند الشاعر بصورة المسيح وتموز الإنسان المتفوق الذي يلغي الجدب).[2] بذلك تفقد الأسطورة جدليتها وتتحول إلى تعويض مرضي شأن الشاعر في ذلك شأن المريض النفسي[3]. بل إن الدارس يصنف القصائد إلى نماذج معبرة عن حالات نفسية معينة «**فالأسلحة والأطفال**» مثال على قصائد الحنين إلى الطفولة، و«**حفار القبور**» تمثل تحقير الذات وصراع المرء مع غرائزه، «**شباك وفيقة**» و«**المعبد العزيق**» تمثل عدم الاستقرار والحنين إلى الفردوس المفقود[4].إن ذلك يعني أن القصائد قد فقدت سماتها الخاصة التي تميز كل قصيدة عن الأخرى، إذ تساوت القصائد في نظره حين غدت أهميتها كامنة في الإيحاء بعذابات الشاعر وآلامه، بل إنها قد تتساوى مع النثر ما دام كلاهما يؤكد على المكبوت والخفي عند الشاعر[5]. وهي سمات للقراءة النفسية

(1) المصدر السابق، ص71 .

(2) أنطونيوس بطرس، **بدر شاكر السياب**، ص54 .

(3) يرى الدارس في رموز: تموز عشتار، سربروس، المسيح تعبيراً عن الرغبة في التغيير والبحث عن البطل المنقذ، أو هروباً نتيجة الخوف من انتقام السلطة. ويمثل الدارس بقصائد يشير إليها كأمثلة منها: «**سربروس في بابل**»، «**المسيح بعد الصلب**»، «**مرثية جيكور**» .حول تفسير الرموز انظر المصدر السابق، ص115-118؛ والقصائد، ص56، 57، 69، 70، 121-125، 140-145.

(4) المصدر السابق، ص158 .

(5) يستشهد الدارس برسائل السياب لصديقه خالد الشواف ويضعها على قدم المساواة مع قصائده الشعرية، المصدر السابق، ص 63، 64.

حيث أصبح ممكناً للدارس أن يأخذ سيره الأديب كما وضحتها الشواهد والأحداث الخارجية في حياته، والرسائل والوثائق الاعترافية الأخرى ليبني منها جميعاً نظرية في شخصية الأديب[1]. بل إن النص يتحول إلى مجرد وثيقة أو وسيلة لرصد شيء آخر هو العقد والغرائز المكبوتة في أعماق الشاعر.

وإذا كان أنطونيوس بطرس قد تعامل مع أساطير متنوعة عند السياب، فإن يوسف سامي اليوسف يتوقف عند أسطورة واحدة هي الأسطورة التموزية، وذلك انطلاقاً من رؤية مفادها أن الموضوعة الأساسية التي تشكل مفتاح فهم شخصية السياب ومرضه وشعره معاً هي موت والدته. ومن خلال ذلك يفسر الدارس اهتمام السياب بفكرة الولادة الثانية وبالأسطورة التموزية. ففكرة البعث تلتقي مع السياب في أمرين أولهما: أنها محاولة نصف واعية توهم السياب بإمكانية الالتقاء بالأم في حياة ثانية. وثانيهما: أن الأسطورة التموزية-بما فيها من حزن وأسى- تتجاوب مع روح السياب وتنطوي على فراق بين أم وولدها[2]، أي أن الموت بشكل عام، وموت الأم بشكل خاص هو ما يحرك وعي السياب. من هنا خدمت التموزية أو العشتارية التي اتخذت شكلاً فنياً كامل الحضور في شعر السياب -عبر أسطورتها بشكل صريح-قطاعاً عميقاً في لا شعور السياب، وهو الرغبة في عودة الأم مما دفع الشاعر إلى تبني صورة عشتار النائحة على تموز، وصورة تموز الباحث عن عشتار التي هبطت إلى العالم السفلي، وهي صورة يكاد ينفرد بها السياب دون شعراء جيله، أو لا تتوفر في شعرهم بقدر ما تتوفر في شعره[3].

(1) ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي**، ص530 .

(2) يوسف سامي اليوسف، **الشعر العربي المعاصر**، ص73. ويلاحظ هنا هيمنة العامل النفسي في القراءة على حساب العامل التاريخي. إذ يقرر الدارس أن تبني السياب لمقولة الانبعاث لم يكن تجاوباً مع حركة الوطن والمجتمع فحسب، بل لأنها تحقق في أعماقه رغبة دفينة برؤية الأم مرة أخرى، فتحول الأمر إلى مسألة نفسية مرتبطة بالشاعر. وهو ما يؤكده الدارس-في موقع آخر- حين يذكر أن السياب لعله لم يفهم من التموزية سوى أنها شكل فني يعبر من خلاله عن الولادة الثانية بشكل عام، دون أن يدرك أن هذا الشكل نفسه يخفف من ضغط حاجته إلى أمه التي لا يمكن أن يراها دون قيامة، أي أن اهتمامه بهذه الأسطورة كان نتيجة مؤثرات لا واعية ورغبات دفينة. المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص85، 86 .

وكما صنف أنطونيوس بطرس القصائد من خلال تعبيرها عن حالات نفسية معينة، وفسر الرموز انطلاقاً من ذلك، فإن اليوسف يفعل الأمر ذاته، فيفسر الرموز انطلاقاً من فكرة أن موت الأم هو الباعث المحرك في شعر السياب. من هنا تتحدد «**وفيقة**» بالأم، وتصير «**جيكور**» صورة أخرى للأمومة في لا شعور الشاعر وتطابقها صورة عشتار. أي أن رموز السياب-كما يرى الدارس- كلها تقريباً رموز أمومية، الشيء الذي من شأنه أن يجعل منها رمزاً واحداً أو تجليات متنوعة لصورة واحدة هي الأم الميتة، تعبيراً عن دافع واحد هو تمني عودتها أو بعثها مرة أخرى[1]. لكن تساؤلاً يرد هنا، هل يمكن فعلاً ردّ رموز السياب إلى رمز واحد؟ أم أنها رؤية الدارس ومنظوره فقط أو هو أفق توقعه الذي يكاد يلغي أفق توقع النص؟ أين يمكن أن يضع الدارس رموزاً مثل قابيل وكونغاي والمعبد الغريق والسندباد وسربروس والمسيح وغيرها؟ ذلك ما لا يجيب عنه الدارس، ولعله ما دفعه إلى اختيار الرموز التي يمكن أن تنطوي تحت إطار فقد الأم وإقصاء كل ما لا يتلاءم مع ذلك التفسير.

انطلاقاً مما سبق يمكن القول إن القراءتين السابقتين تشتركان في استدعاء العناصر التي تدعم رؤية الدارس فيها، وتحمل الدلالات النفسية التي يراها. من هنا يتوقف الدارسان عند قصيدة «**أنشودة المطر**». وتكاد تقترب القراءتان إلى حد التطابق؛ فقد انطلق الدارسان من أن «فقد الأم» هو المحرك والباعث في شعر السياب، وهو ما يمكن أن تكشف عنه هذه القصيدة، أي أن فقد الأم هو العامل أو العنصر المهيمن على ما سواه. تبعاً لذلك استخدم الدارسان آليات متقاربة، وقاما باستدعاء عناصر متشابهة (تم التركيز على الأبيات الشعرية ذاتها). كما اعتبر كلاهما سؤال الطفل عن أمه في القصيدة سؤالاً حقيقياً. من هنا كانت رغبة الشاعر في بعث الموتى هي رغبة في بعث الأم أو حنين للعودة إليها (ولو عن

---

(1) لقد سبقت الإشارة إلى أن يوسف سامي اليوسف يختصر رموز السياب فيما يراه رموزاً أمومية، كما أن أنطونيوس بطرس قد يختار بيتاً أو بيتين من القصيدة ويراها ممثلة لما يريد؛ فعلى سبيل المثال يرى من «**النهر والموت**» فقط قول الشاعر: «**عشرون قد مضين، كالدهور كل عام**» ويعتبره دليلاً على أن السياب يشعر بالزمن في المدينة متثاقلاً بطيئاً. ويفعل الأمر نفسه مع «**شباك وفيقة**» فلا يرى منها غير الحنين إلى الماضي والتعبير عن فقد الأم، وهكذا. انظر هذه الأمثلة وأمثلة أخرى، أنطونيوس بطرس، **بدر شاكر السياب**، ص46، 47، 67، 68، 77، 78، 113، 114، 125-130، 134-138، 148-157، 158.

طريق الموت). كما كان المطر-عند كليهما- لا يحمل دلالة خصب وإنما هو يشي بالموت. الأمر الذي يمكن القول معه بأن الفرضية الأساس تشابهت عند الدارسين، وتقاربت الرؤية والموقف فتقاربت الآليات مما أدى إلى الوصول إلى النتيجة ذاتها، وهي أن القصيدة قصيدة موت لا قصيدة بعث وحياة[1]. وفي سبيل ذلك يقصي كل من الدارسين بعض عناصر القصيدة التي لا تتفق مع رؤيته (خاتمة القصيدة على سبيل المثال). وقد أشار ستانلي هايمن إلى أن القصور الواضح في التحليل الأدبي الفرويدي التقليدي هو «أنه لا تكتب على أساسه إلا دراسة واحدة. فإذا أضفت دراسة أخرى تردد فيها الشيء نفسه»[2]. وهو ما يمكن ملاحظته في هاتين القراءتين إذ وصلتا إلى النتيجة ذاتها كما سبقت الإشارة.

لقد أثر منظور الدارسين على رؤيتهما للأسطورة أو اختيارهما للقصائد، كما أثر على تفضيلهما لديوان دون آخر، فقد كان أنطونيوس بطرس أكثر ميلاً إلى شعر السياب الرومانسي الذاتي، لا سيما إذا اجتمع ذلك مع قرب هذا الشعر من كونه تعبيراً عن الأعماق اللاشعورية للشاعر. من هنا ذهب إلى أن تكديس السياب للرموز والأساطير يفقد شاعريته أصالتها نتيجة لاستقصاء الصورة وغموض المعنى[3]. أما يوسف سامي اليوسف فقد اختار المؤشرات النصية التي تتفق مع منظوره، فهو لا يقف عند أسطورة الخصب في حد ذاتها، كما لا يقف عند أساطير أخرى تخرج عن إطارها، إنما يختار ما يدل على يأس السياب من

---

(1) انظر القراءة التفصيلية للقصيدتين: أنطونيوس بطرس، **بدر شاكر السياب**، ص15-17، 25، 26؛ يوسف سامي اليوسف، **الشعر العربي المعاصر**، ص123، 124. وتجدر الإشارة هنا إلى أن قراءة أنطونيوس بطرس لا تحمل أي تاريخ يحدد فترة كتابتها (سواء في المقدمة أو أي مكان آخر)، مما لا يمكن الجزم معه باطلاع أحد الدارسين على قراءة الآخر، ومن ثم لا يمكن القطع بإفادة المتأخر من المتقدم. كما تجدر ملاحظة أن يوسف سامي اليوسف يقدم ملاحظات حول **«قصائد وفيقة»** ويرجعها أيضاً إلى أن «موت الأم» هو الباعث المحرك في شعر السياب، وأن هذه القصائد تأكيد لذلك. انظر، الشعر العربي المعاصر، ص 87-89، 92، 93.

(2) ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** .ج(1)، ص283.

(3) يرتبط ذلك أيضاً، برؤية الدارس للشعر وبأنه لمح تكفي إشارته، ولا يجيز للشاعر الوقوع في الضبابية والغموض. انظر هذه الملاحظات، أنطونيوس بطرس، **بدر شاكر السياب**، ص192، 193، 231-240.

إمكانية بعث الموتى، وماله صلة مباشرة بذلك. من هنا يختار الدارس مجموعتي السياب الأولى والأخيرة موضوعاً لقراءته، دون التوقف كثيراً عند قصائد مجموعة (أنشودة المطر) رغم توظيف عدد من قصائدها للأسطورة التموزية التي يعنى بقراءتها. أي أن الدارس يقصي كل ماله علاقة بيقين البعث عند الشاعر، ليصل إلى نتيجة مفادها أن كل رموز السياب تضمها بنية واحدة؛ فالتموزية وثيقة الصلة بأمه وموتها. بل إن كل شيء موت يحتاج إلى بعث؛ كل شيء هو عشتار الميتة، تموز الميت، الوالدة المتوفاة، وفيقة المسجاة في ضريحها، الفقر موت، كذلك الظلم والحرمان من الوطن والتخلف ونكبات البشر[1]. وفي ذلك كله يحقق الدارس غرضه الأول من القراءة وهو توضيح أن الموضوعة الأولى الأساسية المحركة لشعر السياب هي موت الأم خاصة والموت عامة، مختلفاً بذلك عن رؤية محمد العبد حمود الذي رأى السياب مؤمناً بالبعث ورموز الحياة، ورأى في التموزية إيماناً بالبعث والخصب كما سبقت الإشارة[2].

2-قراءة عبدالجبار عباس:

لقد أصدر عبدالجبار عباس كتابه «**السياب**»[3] بهدف تقديم تحية «للشاعر الذي علمنا الكثير وغاب»، واستنباط صورة عن السياب من خلال شعره وتفاعله مع بيئته، وليس من خلال تسجيل سيرة حياته. ويبدو من ذلك أن هدف القراءة

(1) يوسف سامي اليوسف، **الشعر العربي المعاصر**، ص100، 101.

(2) محمد العبد حمود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص123، ص56 من هذا البحث.

(3) (وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1971م). ويلاحظ أن الدارس يحدد في مقدمة كتابه تاريخ كتابة البحث بمطلع عام 1968، وهي فترة مبكرة قريبة من تاريخ وفاة الشاعر، مما يفسر فكرة أهمية «التحية» التي قام عليها الكتاب، ويوحي بأن الكتاب أقرب إلى أن يكون تكريمياً أو دعائياً لاسيما أن الدارس يشعر بالإعجاب تجاه الشاعر بدءاً من إحساسه بدين السياب على أعناق الذين تعلموا من مأساة حياته وروائع شعره-وهو أحدهم كما يصف نفسه، ووصفه شاعرية السياب بأنها شاعرية مبدعة، إضافة إلى تقديمه الكتاب تحية لهذا الشاعر. المصدر نفسه، ص5، 7، 10. ويجدر بالذكر أن حسن توفيق- في دراسة له عن السياب- قد رأى أن هذه الدراسة من أكثر الدراسات التي أفردت لتناول حياة السياب وشعره في حرصها على دراسة شعر الشاعر ذاته، وتناول طرائقه الفنية، وبيان مدى نجاحه أو إخفاقه فيها. حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب-دراسة فنية وفكرية**، ط(1) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979)، ص37.

يتجه صوب المبدع لا النص، بل إن النص يغدو وسيلة لاكتشاف ذلك المبدع. أي أن الدارس هنا بدأ من النص بحثاً عن صاحبه، وقد سبقت الإشارة إلى خطورة هذا التوجه لأنه يفترض أن الفنان يعمل في تلقائية كاملة، ويلغي دور العنصر الصناعي في الفن.

تدرس هذه القراءة شعر السياب-والأسطورة ضمناً- من خلال فكرة «**التضحية**» إذ يراها الدارس السلك الذي ينتظم عدداً من قصائد الشاعر ويكمن خلف رموزها وأساطيرها، حيث حاول السياب فيها إقامة توازن يحقق أقصى قدر ممكن من التوافق الظاهري بين الرغبات والأهداف المتناقضة، ومراحل حياته المتعاقبة[1]. وفي هذا الإطار يرى الدارس أن عودة السياب إلى الأساطير لم تكن طمعاً في كسب فني يبتعد به عن التقرير المباشر، بل تجسيداً لرغبة طاغية في العودة إلى وحدة الانسجام وبهجة الانتماء مع الطبيعة. من هنا لم تأت أسطورة تموز ومثيلاتها مجرد إطار أو قالب تعبيري، بل جاءت مضموناً شعرياً ينتظم قصائده، ويتغلغل في أدق جزئيات نسيجها الفني؛ فقد رأى فيها صورة أخرى للتضحية حيث لا يتحقق الخلاص في الأسطورة التموزية إلا بتضحية تموز ومصرعه لتتم العودة المنشودة إلى الحياة[2]. من هنا تصبح الأسطورة جزءاً من هوية الشاعر وأحاسيسه، لا سيما أن التضحية عند السياب كانت تعبيراً عن أزمة الشاعر في رغبته بالفعل وعجزه عنه، من ثم كانت طريقاً للهرب والانتحار المعنوي والغياب عن العالم[3]. أي أنها كانت ضرورة تنبع من حاجة نفسية لا فنية، ذلك أن الشاعر-كما يذكر الدارس- لم يكن في وفاق مع العالم يغنيه عن الحاجة إلى الأسطورة سواء في مرحلة العجز السياسي أو مرحلة المرض والعجز

---

(1) عبدالجبار عباس، **السياب**، ص119، 120. ويرد الدارس جذور هذه الفكرة في شعر السياب إلى اختزان الشاعر للمؤثرات العاطفية للموروث الشيعي الممتد في الضمير الشعبي حوله، وإلى قصائد الرثاء العربية في مطالعاته الشعرية، وقراءاته الشعرية في الأدب الغربي والميثولوجيا اليونانية والقصص المسيحية. من هنا يرى أن «التضحية» عند السياب ليست بالضرورة موقفاً مسيحياً-كما قيل وكما يبدو لأول وهلة؛ فالمسيحية في شعره ليست جوهر المضمون الذي يستقطب الشكل. وإكثار السياب من الرموز والأسماء والصور المسيحية لا يضعنا إزاء ضرب من الإيحائية ذات النمط المسيحي. المصدر نفسه، ص105-107.

(2) عبدالجبار عباس، **السياب**، ص113.

(3) المصدر السابق، ص123، 124.

عن رد الموت القادم، بذلك لم تكد الأسطورة تختفي حتى تعود لتظهر في إطار جديد[1]. وهنا يرد تساؤل أكانت الأسطورة ستختفي من شعر السياب لو انتفى إحساسه بالعجز؟ وهل يمكن ربط التوظيف الأسطوري بهذا الأمر فقط؟ إن ذلك يقصر الأسطورة على حالات نفسية معينة، ومن ثم ينفي ضمناً إمكانية توظيفها عند شاعر لا يعاني أية مشكلات أو اضطرابات نفسية وهذا ما لا يمكن الجزم به.

انطلاقاً مما سبق يرى الدارس أن جميع الأساطير التي استخدمها السياب تتخذ من التضحية محوراً لها بدءاً من أسطورة «كونغاي» الصينية حتى أسطورة أتيس[2]. غير أنه لا يدعم رأيه باستقراء أو إحصاء للأساطير الموظفة عند السياب، ومن هنا يرد تساؤل هل كانت كل أساطير السياب مرتبطة بالتضحية؟ هل يمكن قراءة السندباد وعوليس وإيكار وسيزيف وقابيل وغيرهم ضمن هذا الإطار؟ ذلك ما لم يجب عنه الدارس، ولم يلتفت له بل إنه يرى أنه لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد المرْحلة التموزية من آثار فكرة التضحية مباشرة أو مضمنة في أسطورة تموز ومثيلاتها، حيث تتردد في أغلب قصائد ديوان (أنشودة المطر) لازمة كبيرة أصيلة مترسبة في وجدان الشاعر، وتأتي قصيدة «**النهر والموت**» مثالاً على ذلك. إن الدارس هنا يكتفي بإيراد عدة أبيات يقتطعها شاهداً على فكرته حيث تزد الأبيات الشعرية جزءاً من المتن النثري الذي يطرحه. ويركز على ملاحظة الحنين في المقطع الأول، وتذكير طفولة القرية البعيدة له بواقعه الحالي، ثم تذكير النهر الحزين للشاعر بالموت غرقاً مما يؤدي إلى حمله العبء مع البشر، وبعثه الحياة، كما يركز على الرنين العميق الذي تبعثه كلمة (بابا) في ضمير الشاعر، والذي يتنامى حتى يصل إلى موت المضحي. والدارس في قراءته يكتفي بتفسير الرموز وإعادتها إلى فكرة التضحية التي انطلق منها في القراءة[3].

(1) المصدر السابق، ص144. وبذلك يرد الدارس على من ذهبوا إلى أن الأساطير تؤدي في شعر السياب وظيفة تنكرية، ويرى أن ذلك قد يصح في «**سربروس في بابل**» لكن إطلاق هذا القول يتجاهل مرحلة التحول الفني التي تقع بين القصائد الجماهيرية المباشرة التي كتبها الشاعر أواخر الأربعينات وبين قصائده التموزية، حيث اعتمد الشاعر على البناء الأسطوري في حين كان يلجأ قبلاً للتعبير المباشر. المصدر نفسه، ص196، 197.

(2) عبدالجبار عباس، **السياب**، ص113.

(3) انظر ملاحظات الدارس حول القصيدة، عبدالجبار عباس، **السياب**، ص113. ويجدر =

إن هدف الدارس هو البحث عن صورة الشاعر الكامنة خلف أبياته، وسبيله في ذلك اتباع آليات مرتبطة بعلم النفس. ومن هنا يرى أن الشخوص الأسطورية أو الرموز الموظفة عند الشاعر ستار يخفي من خلاله أزمته، وتصلها به صلة شبه وتعويض إذ تعاني ما يعانيه من تهدم وموت معنوي، لكنها تقوم بما لا يستطيع القيام به: التضحية والفداء(1). من هنا ترتبط الأسطورة بالحالة النفسية للشاعر؛ فإحساسه بالعجز أو التعب-سواء كان نتيجة ظروف سياسية أو صحية- يستدعي فكرة التضحية، ويستدعي-بالتالي-الرموز الأسطورية المعبرة عنها. وعندما يمتلئ الشاعر بفكرة التضحية تغطي البهجة شعره، ويبلغ التوافق بين الحياة والموت ذروته(2)، أما عندما يدرك أن التسوية الظاهرية بين المتناقضات بواسطة التضحية مهددة بالزوال تتحول القصائد إلى الحسرة الفردية ومشاعر الرهبة والاغتراب العنيف(3) ويجدر بالذكر أنه يوظف هذا الصراع في نفس الشاعر للحكم على المستوى الفني لقصائده، فيرى أن الإيمان بالتضحية يمنح قصيدة «المسيح بعد الصلب» إيقاعاً هادئاً حزيناً وأملاً عميقاً تتناوب فيه الأنغام والضمائر في بناء مركب يظله جوّ من الجلال والرهبة تستحيل به أسطورة التضحية إلى خلاص وقوة

= بالذكر أن الدارس يتبع الآلية ذاتها التي تأخذ الرموز وتحيلها إلى فكرة التضحية مع شواهد شعرية أخرى. المصدر نفسه، ص120، 121، 125-127، 138، 139.

(1) يضع الدارس في هذا الإطار المسيح وتموز وجميلة ويرى أنهم في شعر السياب مضحّون بقدر ما هم ضحايا. المصدر السابق، ص129-131.

(2) يرى الدارس أن هذا المفهوم يتحقق في قصيدتين هما من عيون شعر السياب: **«المسيح بعد الصلب»**، **«النهر والموت»**. ويجدر بالذكر أن الدارس لا يبرر حكمه بتفضيل هاتين القصيدتين، كما أنه لا يقدم قراءة مفصلة لهما، إنما يكتفي بإيراد بعض الأبيات الشعرية وتقديم ملاحظات حولها. المصدر السابق، ص117، 118.

(3) عبدالجبار عباس، السياب، ص136، 137. وهنا يستشهد الدارس بأبيات لا يحدد مصدرها أو القصيدة التي تنتمي إليها، مما يدعم التصور الأول حول هذه القراءة وأنها تستخدم النص وسيلة للوصول إلى مبدعه. المصدر نفسه، ص140. وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن الدارس يرى قصيدة **«تموز جيكور»** بالغة الأهمية في الدلالة على صراع السياب بين الإيمان بالتضحية والإحساس بلا جدواها، من ثم فإن القصيدة حوار داخلي بين قطبين: أمل التوفيق بين موت الشاعر وميلاد جيكور، اليأس من قيام هذا التوفيق. وفيها يبلغ التضاد بين الفردي والجماعي قمته، ويمثل الحوار بين المسيح ويهوذا الصراع بين الرغبة في ميلاد جيكور والفزع منه، فهو حوار بين الشاعر وذاته يعبر عن هذا الانقسام الذي يعانيه الشاعر. المصدر نفسه، ص 139-142.

وحيوية. بينما يتسبب الشعور باللاجدوى في سقوط قصيدة «جميلة بوحيرد» في هوة النثرية والتسطح، وافتعال المقارنات الذهنية بين تضحية جميلة وتضحيات عشتار والمسيح، لتستحيل أسطورة التضحية إلى مجرد مجاز تمثيلي. ويقدم الدارس هذه الأحكام دون قراءة للقصيدتين، إنما انطلاقاً من منظوره المسبق الذي يضع القصائد في إطار فكرة مسبقة، وآليته التي تبحث عن المعنى في سبيل الوصول إلى صاحب النص، ليغدو النص جزءاً مكملاً لآراء الدارس ودليلاً مدعماً لا أكثر[1].

لقد لوحظ أن الدارس يقرأ الأسطورة من خلال البحث عن معانيها ومبررات توظيفها، رغبة في الوصول إلى أعماق الشاعر وما يشكل شخصيته. لكن ذلك لم يمنعه من تقديم بعض الملاحظات حول آلية توظيف الأسطورة عند السياب. ولعل ذلك مرتبط باعترافه بأن السياب قد اقترن بالأسطورة اقتراناً وثيقاً، وبأن الأسطورة تعد من أهم مكاسب القصيدة الحديثة. وقد كانت إحدى سمات تميز السياب عن شعراء جيله إذ كان أسرعهم إلى اكتشاف إمكانياتها الخصبة فكراً وفناً. وقد جاء حديث الدارس عن هذه الآليات في إطار حديثه عن علاقة السياب بإليوت على اعتبار أن الأسطورة من أهم مظاهر التأثير الغربي في الشاعر[2]. ويبدو أن هذه الفرضية قد تتناقض ضمنياً مع رؤيته المحورية التي تعتبر الأسطورة ضرورة نفسية وحاجة للشاعر بعد أن تصدعت علاقته بالواقع ويئس من تغييره، فكانت دليلاً على الانفصام بين الشاعر والواقع، ومحاولة لإقامة توازن بين الطرفين المتناقضين. إذ إن التأثر بإليوت قد يكون تأثراً فنياً لا نفسياً، ومن ثم يكون توظيف الأسطورة غير مرتبط تماماً بصراعات الشاعر النفسية.

يرى الدارس أن تعامل السياب مع الأسطورة قد سار في خط تطوري وفق مراحل هي[3]:-

أ-مرحلة التشبيه العابر: كما في «**المومس العمياء**» حيث وردت الأسماء الأسطورية دون أن تلتحم بنسيج القصيدة.

(1) المصدر نفسه، ص 140.

(2) عبدالجبار عباس، **السياب**، ص186-188. ويؤكد الدارس أن السياب في هذا الأمر يلتقي مع إليوت أولاً ومع شعراء جيله ثانياً. المصدر نفسه، ص188، 189 .

(3) انظر هذه المراحل، عبدالجبار عباس، **السياب**، ص198-200.ويجدر بالذكر أن الدارس يورد اسم قصيدة من القصائد مثالاً على كل مرحلة دون قراءة تفصيلية .

ب-**مرحلة البناء الأسطوري المحكم**: الذي تكون فيه الأسطورة الوجه التعبيري الذي ينتظم القصيدة كلها دون تدخل الشاعر أو الكشف عن بديلها الواقعي. وتمثلها «مدينة بلا مطر» التي قدم فيها السياب أرفع نموذج لاستخدام الأسطورة، إذ التزم فيها التزاماً كاملاً بمفردات وشخصيات الأسطورة البابلية في إيقاع هادئ ومتطور، وجو ينتمي إلى الأسطورة قدر تطابقه مع واقع الخمسينات العراقي.

جـ-**استخدام أساطير مختلفة تؤدي وظيفة واحدة** رغم قدرة الشاعر على اختيار بعضها دون الآخر، وذلك في حالة الانفعال الحاد الذي يمضي فيه إلى أقصى أبعاد التجربة، وتنتفي فيه القدرة على الاختيار، كما في «رؤيا في عام 1956» حيث جمع الشاعر بين تموز والمسيح، ثم بين تموز وأتيس. كما أنه لا يكتفي بأن تومىء الإشارة الأسطورية إلى بديلها الواقعي، بل يصرح بهذا البديل (عشتار-حفصة)[1]

د-**العودة إلى مرحلة التشبيه**، حيث ترد الأسطورة عرضاً على سبيل التشبيه الدخيل كما في «دار جدي».

ويلاحظ أن الدارس يصف مسار تعامل السياب مع الأسطورة بأنه «مسار تطوري» في حين لا تشي المراحل التي ذكرها بذلك. ألا يمكن القول بأن المرحلتين الثالثة والرابعة ليستا تطويراً للمرحلة السابقة بل تراجعاً فنياً لها؟ وألا يمكن القول أيضاً إن المرحلة الثالثة ليست مرحلة في حد ذاتها بقدر ما هي سمة أسلوبية اتبعها السياب ولم تقتصر على مرحلة دون أخرى، كما هو الأمر مع المقارنة الذهنية البدائية-كما يصفها الدارس-التي اعتبرها الدارس أداة السياب الجاهزة لاستنباط المعاني القريبة، مثل «جميلة بوحيرد» التي تدين في معناها الرئيس لما افتعله السياب من مقارنات بين جميلة وعشتار المسيح تدور حول تفوق جميلة عليها في التضحية[2]. إن الدارس يقرّ-في الوقت نفسه- أن استخدام

(1) لقد سبقت للدارس الإشارة إلى سمة الانفعال الطاغي عند الشاعر، وهو يربطه بسمات نفسية وسمات اجتماعية؛ فهي نزعة ميلودرامية ترجع إلى سمات في الطبقة التي نشأ فيها الشاعر. انظر هذه الملاحظات، عبدالجبار عباس، **السياب**، ص66، 67، 70، 71.

(2) عبدالجبار عباس، **السياب**، ص200، 201 .

الأسطورة على أنها تشبيه هو أقلها من الناحية الفنية[1]، لكنه في حقيقة الأمر غير معني أساساً بالأسطورة وتوظيفها قدر عنايته بدلالتها على أعماق الشاعر. من هنا يستطرد في الحديث عن سمات التشبيه عند السياب ناسياً أو متناسياً أنه يتحدث عن توظيف الأسطورة، كما أنه لا يتوقف عند سمة الافتعال التي وصف الشاعر بها، ولا يتوقف عند اعتبار هذه المرحلة أقل شأناً من سابقاتها، وبأن ذلك الحكم لا يتفق مع رؤيته الأولى بأن السياب قد تطور في توظيفه للأسطورة. بل إنه لا يلتفت إلى الاختلاف في حكمه على توظيف الأسطورة في قصيدة واحدة هي «**المومس العمياء**» في جزأين مختلفين من الدراسة؛ فهو يختار هذه القصيدة للحديث عن ورود الأسطورة فيها تشبيهاً لا علاقة له بالقصيدة[2]. ومرة أخرى يرجع بالرموز الأسطورية الواردة فيها إلى عوامل نفسية وانفعالية عند الشاعر ترتبط ببروز النزعة الميلودرامية عنده، بل إنه يرى أن اختيار الشاعر لهذه الرموز الأسطورية لم يكن خالياً من الدلالة أو محض مصادفة إذ أنها انطوت على شمولية مأساة الإنسان ورسوخها[3]. الأمر الذي يعني أن لها دوراً في بناء القصيدة وتكوين معناها، وهو ما يتناقض مع اعتبارها مجرد تشبيه. لعل هذه التناقضات والوقوع في خلل تعميم الأحكام يرجع إلى إعجاب الدارس بالشاعر، وإلى هدفه الذي يحاول الوصول إلى ما هو كامن في أعماق الشاعر ومحرك لشاعريته، ومن ثم تقديم تحية له كما سبقت الإشارة.

3- قراءة بشير العيسوي:

يحدد بشير العيسوي كتابه «**دراسات في الأدب المعاصر**» (1998م)[4] بأنه محاولة جادة لنقد موضوعي يتحرى عدم المجاملة وقول الرأي في النص المدروس بصدق وصراحة وموضوعية دون النظر في مكانة كاتبه أو أهميته[5]. من

---

(1) المصدر السابق، ص 200، 201.

(2) لقد سبقت الإشارة إلى ذلك، انظر، المصدر السابق، ص198، ص (76) من هذا البحث.

(3) عبدالجبار عباس، **السياب**، ص66، 67.

(4) (دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م). وهذا الكتاب عبارة عن عدد من الدراسات التي تناول فيها الدارس الأدب العربي المعاصر. وقد خصص الفصل الأخير من كتابه لدراسة «توظيف الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب»، وهو ما يدخل في إطار هذا البحث.

(5) المصدر السابق، ص6، 7 .

هنا فإن موقف الدارس من النصوص المدروسة هو الإشارة إلى جوانب الجمال وإظهارها والتركيز عليها، مع إظهار الأخطاء والتشوهات التي تقع في العمل الإبداعي، وتقديمها إلى المبدع لا لتحطيم ملكاته الفنية بل للشد على يده ليحسّن نصّه ويجعله يقترب من الكمال الذي ينشده الناقد والمبدع على حد سواء[1]. ولا يتضح حد الكمال الذي يعنيه الدارس أو سماته، وفي الوقت نفسه يمكن ملاحظة أن القراءة من هذا المنظور تبقى في إطار عملية التقويم والحكم على النص بالصحة والخطأ. بمعنى آخر يهيمن أفق توقع القارئ على النص هنا، ويحاكمه من منطلقاته ملغياً بذلك إمكانية وجود قراءة أخرى، وحاسماً بصحة قراءته وقطعيتها، مما يوحي بأن الدارس يفهم النص انطلاقاً من رؤيته المسبقة وليس من خلال الربط بين عناصر النص، حيث يخفق الشاعر حين لا يقدم في نصه الرسالة الضمنية التي يبحث عنها الدارس والعكس صحيح.

وبعد أن حدد الدارس موقفه في الدراسة يحدد غرضه وهدفه في ثلاثة أسئلة تسعى القراءة للإجابة عليها وهي: ما هو الشكل المستخدم للأسطورة في شعر السياب؟ ما دواعي استخدام الأسطورة عنده؟ ثم إلى أي مدى نجح السياب في توظيف الأسطورة في شعره؟[2] ذلك من خلال قراءة خمس قصائد للشاعر يرى الدارس أنها تمثل جانباً من فكر السياب مع الاعتماد على رؤية مرتبطة بعلم النفس؛ فالفرضية الأساس هي -عند الدارس- أن السياب عانى حالة اغتراب عن الواقع ترجع أسبابها إلى عوامل خارجية كالمجتمع والحكومة والوسط الأدبي، وعوامل ذاتية كقبح الوجه والفشل في الحب[3]. من هنا يرى الدارس أن عوامل

(1) المصدر السابق، ص9. وتجدر الإشارة إلى أن نظرية التلقي حاولت الخروج من إطار الصحة والخطأ في الحكم على النص، إذ إن مهمة المؤول هي إيضاح المعاني الكامنة في نص ما وعدم الاقتصار على معنى معين. انظر، فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص29. ويبدو أن عمل العيسوي هنا يقترب من الخطوات التي وضعها إيفور ونترز للتقويم في النقد، والتي تشتمل على الإفادة من التاريخ والسيرة بما يساعد على فهم عقل الأديب، وعلى النقد العقلي لمحتوى القصيدة القابل لأن يصاغ نثراً، إضافة إلى النقد العقلي للمشاعر التي يكمن الدافع في القصيدة وراءها، من ثم الحكم النهائي. ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج(1)، ص91.

(2) بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص131 .

(3) القصائد المدروسة هي: «أنشودة المطر» مدينة السندباد»، «احتراق» ، «مدينة بلا مطر»، =

عودة السياب إلى الأسطورة هي الرغبة في الهروب من واقع أدى بالشاعر إلى الوقوع في الاغتراب. ويؤكد ذلك من خلال ملاحظة تكرار صور «الطفولة» و «العودة إلى الأم»، فتأتي أساطير أدونيس وعشتار وبابل مهرباً من قسوة الحاضر. هذا الهروب الذي يعبر في جانب منه عن عجز الشاعر عن تغيير أي شيء حوله[1]. غير أن هذه الرؤية قد امتزجت بموقف دفاعي يتخذه الدارس، فهو يصف الدراسة بأنها محاولة لتبرير موقف السياب من الأسطورة ومن إيديث سيتويل، ومحاولة للرد على اللبس الذي وقع فيه عدد من النقاد حين ردوا مصدر الأسطورة في شعر السياب إلى هذه الشاعرة وإلى التراث المسيحي، إذ يتضح ما تحمله كلمة «التبرير» من حس دفاعي يؤكده الدارس حين يصف تلك الملاحظات النقدية بـ«الغوغائية»، وحين يذكر أن السياب

= «القصيدة والعنقاء». وحول مسألة اغتراب الشاعر انظر، بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص133، 134. ويجدر بالذكر أن هناك دراسة سابقة تناولت الاغتراب عند السياب هي: أحمد عودة الله الشقيرات، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، ط(1) (دار عمّار، عمّان (الأردن)، 1987). ولم يتم التوقف عندها في هذا البحث نظراً لأنها لم تتجه لدراسة الأسطورة، إنما اكتفى الدارس فيها بتقديم ملاحظات عامة عنها، وذلك في معرض حديثه عن قضايا تمسّ الاغتراب. وقد ذهب الدارس إلى أن لجوء السياب إلى الأسطورة هو نوع من الاغتراب الذاتي، أو هو نوع من التقية السياسية التي يختفي الشاعر وراءها في قصائد مثل **«مدينة السندباد»**، **«سربروس في بابل»**، **«المبغى»**، **«إرم ذات العماد»**. المصدر السابق، ص111، 116، 117. من هنا يمكن القول بأن غرض الدارس من القراءة-وهو دراسة الاغتراب- قد جعله لا يلتفت إلى الأسطورة في بعض القصائد التي قام بقراءتها مثل **«سربروس في بابل» و«مدينة بلا مطر»**، فهو يقرأهما في إطار علاقة السياب بالمدينة ويرى في الأولى تصويراً لطغيان الشر على المدينة، حيث رأى الشاعر في بغداد حجيماً عمّق شعوره بالاغتراب. بينما رأى في الثانية تعرية للواقع المزيف. المصدر السابق، ص117، 118، 123، 124. وتجدر ملاحظة أن بشير العيسوي قد أفاد من هذه القراءة ورجع إليها في تحديد بعض مظاهر الاغتراب عند الشاعر. بشير العيسوي، المصدر السابق، ص132 .

(1) لقد ذكر الدارس أنه أفاد هذا الأمر من أحمد عودة الله الشقيرات وإحسان عباس. انظر، بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص132. ويجدر بالذكر أن هذه الرؤية التي ترجع الأسطورة إلى عوامل نفسية مكبوتة في لا وعي الشاعر لا سيما الطفولة والعودة إلى الأم، تقترب من أنطونيوس بطرس ويوسف سامي اليوسف اللذين سبقت الإشارة لهما. ارجع إلى ص 67 من هذا البحث.

ليس في حاجة إلى جهد كالذي في دراسته للدفاع عنه[1].

يرتبط رد الدارس على من عابوا وجود الأساطير الغربية والمسيحية في شعر السياب بأمرين: يتعلق أولهما بعلاقة السياب مع إيديث سيتويل وفيه تتضح ملامح القراءة النفسية، فيبرر الدارس عودة السياب إليها بأنه قد وجد فيها متنفساً للكبت الذي عاناه الشاعر من الحرمان الجنسي. بينما يتعلق ثانيهما بالأصول المسيحية والوثنية لرموز السياب، وهنا يرد الدارس الرموز المسيحية إلى أصول شرقية على اعتبار أن الشرق مهد الأديان ومنه نبعت المسيحية. من ثم تغدو عودة السياب إلى الرموز المسيحية مقبولة ذلك لمعرفة القارئ المسلم بالكثير من تلك الرموز ومدلولاتها[2].وتجدر ملاحظة «القارئ المسلم» الذي تحدث عنه الدارس، فمن هو هذا القارئ؟ هل هو قارئ عادي أم قارئ متخصص؟ هل هو القارئ الكفء أو العليم أم هو قارئ مفترض في ذهن الدارس؟ هل هو القارئ الحقيقي المعروف بردود أفعاله الموثقة أم هو قارئ افتراضي يتم إسقاط كل تفاعلات النص عليه؟ وهل يمكن تعميم وجود هذا القارئ؟ هل يمكن التأكد من معرفة أي قارئ عربي مسلم بالرموز المسيحية ومفاهيهما؟ لعله يمكن القول إن الموقف الدفاعي الذي تبناه الدارس قد لعب دوراً في إطلاق مثل هذه الأحكام التعميمية.

هنا يتناول الدارس القصائد موضوع الدارسة من جانبين نفسي يرجع

---

(1) انظر، بشير العيسوي، المصدر السابق، ص8، 9. لذلك يحاول الدارس إعادة توظيف السياب للأساطير إلى عوامل نفسية أساسها شعوره بالاغتراب. المصدر نفسه، ص142.

(2) يلاحظ أن الدارس بهذين المحورين- يرد على عدد من الدارسين لاسيما جليل كمال الدين وإبراهيم السامرائي. كما تلاحظ مسألة الكبت التي أشار إليها والتي تقترب من تفسير يوسف عز الدين الذي سبقت الإشارة إليه. انظر ص 68 من هذا البحث. هنا يمكن تلمس أثر فرويد وآراءه حيث الفن تحقيق وهمي للرغبات، وتوق نهم لم يجد شبعه في عالم الحقيقة، ورأيه في أن الجمال مستمد من عوالم الحس الجنسي حيث حب الجمال مثل تام على شعور ذي غايات مكبوتة. ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ص 248، وانظر أيضاً ص 256، 257. وقد سبقت الإشارة إلى اعتراضات على مثل هذا المدخل في قراءة الأدب، وعلى ربط الأدب بالعصاب والمرض النفسي، بل إن ستانلي هايمن قد ذكر أن أكبر الآثمين هم المتحدثون عن الجنس «هواية» لا علماً، المصدر السابق، ص274، 275. وقد اعتبر آيزر أن التعامل مع النص على أنه شهادة على الاضطراب العصبي لمؤلفه يعتبر هبوطاً بالنص إلى مستوى الوثيقة. انظر، فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص18 .

الأسطورة إلى إحساس الشاعر بالاغتراب، وأيديولوجي يسعى للتأكيد على عروبة هذه القصائد وتوظيفها لأصول ذات رموز شرقية[1]. وقد تراوحت قراءته للقصائد بين هذين الجانبين فمرة طغى الجانب الباحث عن سمات عربية في القصيدة، ومرة أخرى طغى الجانب الباحث عن سمات الاغتراب عند الشاعر، وثالثة جمع فيها بين الأمرين معاً.

في قصيدة «**أنشودة المطر**» يبرز الجانب الذي يحاول تأكيد عروبة السياب. ورغم أن الدارس لا يتوقف عندها طويلاً إلا أنه يبرر اختيارها بكونها عربية خالصة تستلهم الماضي العربي لوصف الحاضر في منطقة الخليج. ويطلق الدارس حكمه على القصيدة بأن كل ما فيها عربي خالص لا توجد فيه إشارة إلى المسيحية أو الأسطورة الإغريقية. انطلاقاً من هذا المنظور يفسر إشارة السياب إلى الخليج على أنها إشارة واقعية توظف الواقع السياسي في تلك المنطقة الحساسة، كما يختار من رموز القصيدة الإشارة إلى قصة «ثمود» -حتى وإن جاءت عبر كلمة واحدة-ليرى فيها سمه دالة على عروبة القصيدة. من هنا لم يلتفت الدارس إلى أية عناصر أخرى في القصيدة إذ كان همه تأكيد عروبتها، مختلفاً بذلك عن أنطونيوس بطرس ويوسف سامي اليوسف اللذين رأيا في القصيدة تعبيراً عن الحنين إلى الأم[2]. وهكذا يؤثر اختلاف الغرض ومنظور الدارس على النتائج التي توصل إليها كل من هؤلاء الدارسين.

أما «**مدينة السندباد**» فقد توزعت فيها القراءة بين الجانبين معاً. من هنا بحث الدارس عن العناصر التي رأي فيها استلهاماً للتراث الشرقي العربي، وفسّر عناصر أخرى في إطار هذه الرؤية. ولذلك اعتبر الإشارة إلى النخيل ذات أهمية في القصيدة، إذ يكاد يتحول النخيل إلى أسطورة في حياتنا العربية، ويتخذ هذا الأمر مظاهر عدة منها عدم استئصال النخلة الجرداء. كما يحّول إشارة الشاعر إلى

(1) كان يجدر وضع المحور الثاني ضمن مقترب آخر هو «القراءة الأيديولوجية» كما سيرد في موضعه من هذا البحث، غير أن قراءة الدارس تمزج بين المحورين بشكل يصعب معه الفصل بينهما وتجزئة رؤية الدارس تبعاً لذلك، لا سيما أن الدارس ينهي القراءة بملاحظات تشمل القصائد جميعاً. من هنا اقتضى الحرص على الوصول إلى رؤية الدارس الكلية لتوظيف الأسطورة عند السياب الجمع بين هذين المحورين في هذا الجزء من البحث.

(2) بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص136، 137 .

تموز وحدائقه إلى استلهام للرصيد الشعبي بما يحويه من اعتقاد في الأولياء الصالحين، ويرى في الأبيات كشفاً عن حسن ظن الناس في بركات أوليائهم[1]. وفي موضع آخر من القراءة يشير إلى توظيف السياب لأسطورة عشتار وتموز في هذه القصيدة، ويلاحظ أن الشاعر يتأرجح بين اليأس والأمل حتى يصل إلى حالة اليأس التي يدرك فيها أن جميع محاولاته باءت بالفشل، وأن بقاء حاله كما هو مكتوب عليه[2]. وبما أن القراءة موزعة بين جانبين فإن حديث الدارس عن توظيف الأسطورة التموزية قد جاء منفصلا عن حديثه عن توظيف الشاعر للأصول التراثية؛ بحيث بدت الملاحظات وكأنها قراءتان منفصلتان. ومن هنا اختلف تفسيره للقصيدة في المرتين؛ ففي الحالة الأولى يقرر أن القصيدة قراءة لواقع الشاعر، وقراءة لواقع سيأتي فيما بعد في الأراضي الفلسطينية المحتلة، ويؤول رموز (يهوذا، التتر، المدينة الجريحة القباب) في هذا الإطار[3]، كما أنه يقتطع بعض الإشارات المتعلقة بتموز من سياقها الأسطوري ليضعها في إطار التراث الشعبي- كما سبقت الإشارة. في ذلك كله لا يلتفت الدارس إلى جدلية الأسطورة ومنطق الصراع القائم فيها حيث يكتفي بإعادة سرد الأبيات. من هنا يمكن القول إن الرؤية لا تتسق عنده، وأن هدف الدفاع عن عروبة السياب وعروبة مصادره الرمزية قد غلب على ما سواه، فأفق توقعه يرى القصيدة تعبيراً عن استشراف السياب لواقعه، وفي ذلك نوع من الارتباط بين الشاعر والواقع. لكنه في الوقت نفسه يرى أن لجوء الشاعر إلى الأسطورة هو تعبير عن الإحساس بالاغتراب. «أليس الاغتراب في أحد أشكاله انفصالاً عن الواقع وهروباً منه؟»[4] ألا يمكن القول هنا إن الدارس قد وقع فيما حاول الهرب منه وهو مجاملة كاتب النص؟ الأمر الذي أدى به إلى محاولة تقصي الرموز التراثية أو تفسير الرموز بما يتفق ورؤيته، حتى وإن جاء ذلك على حساب اقتطاعها من سياقها؟

---

(1) المصدر السابق، ص140-142 .

(2) المصدر السابق، ص144-146 .

(3) يرى الدارس هنا أن الخيانة تمتد إلى أحفاد يهوذا، وأن التتر سيعودون للتنكيل بشعب فلسطين، وأن المدينة الجريحة القباب هي فلسطين، من هنا اعتبر الإشارة إلى يهوذا والتتار موفقة لما فيها من استلهام للواقع العربي. بشير العيسوي، المصدر السابق، ص 137، 138 .

(4) هذا ما أشار إليه الدارس نفسه في موضع آخر من الدراسة، انظر، بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص142.

يمكن القول إن عدم الاتساق في الرؤية الذي ظهر في قراءة القصيدة السابقة، قد ظهر أيضاً في قراءة الدارس لـ«**مدينة بلا مطر**». فهو يبدأ القراءة بالتركيز على الدوافع النفسية وتفسير الأسطورة من خلالها، ويذكر أن الأسطورة هنا تشهد سيادة ذكورية مبعثها أن عشتار لم تستطع -رغم جمالها وأنوثتها- إعادة الخضرة لبابل، وأن تموز هو مصدر الخير والنماء. وفسر قول الشاعر **(تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار)** على أنها إشارة جنسية إذ تظل عشتار في انتظار تموز الذي لا تصله ولا يصلها، لذا تشهد الصور انقلاباً شعورياً غير متوقع يتمثل في بقاء أوضاع بابل كما هي، وأهم مظاهرها خلو مجامر الفخار من النار وعدم سقوط المطر[1]. كما يذكر الدارس أن هذه القصيدة وقصيدة «مدينة السندباد» تستلهمان الواقع العربي، ثم يعود فيذكر أنها تمثل ثورة السياب على المدينة، أو ردته على المدينة والثورة[2]، ولا يتضح كيف تكون القصيدة استلهاماً وقراءة للواقع العربي وفي الوقت نفسه ثورة على المدينة أوردّة على الثورة. ويبدو عدم توافق الرؤية مرة أخرى في الأحكام التي يصدرها الدارس حول الأسطورة؛ فهو يذكر أن لا أقرب أوأطوع من بابل- في الأسطورة- عند الشاعر لتمثيل المدينة الظالمة حتى وإن اختلف المضمون، وأن أسطورة بابل ترد في القصيدة دونما تكلف أو صنعة، وأننا نستمر مع الأسطورة البابلية، والمعرض الصوتي الرائع لهبة الغيم ورعشات الماء يوظفها الشاعر أحسن توظيف لإحياء بابل وبعث الأمة من رقادها[3]. بعد ذلك يعود ليذكر في موضع آخر من القراءة أن السياب يستمر مع الأسطورة البابلية فترة إلا أنه لا يحتملها لذا ينتقل إلى أسطورة العرب ويأخذ منها ما يوقظ شعبه ويتوقف عند صورة للأسد في القصيدة، ويعتبرها مثالاً على ورود الأسطورة العربية. ويبدو أن الرؤية لا تستقيم مرة أخرى للدارس، إذ إنه يخلط ما بين استلهام التراث والأسطورة، فيذكر أن هذا الأسد المريع من ضميم التراث العربي، ثم يذكر أن الحيرة حول مصدر نار البرق في عيني الأسد أضعفت هذه الأسطورة المتأججة. ويلاحظ أن الدارس يتوقف لتعداد مجموعة من

(1) المصدر السابق، ص146، 147.

(2) المصدر السابق، ص137، 147، 148.

(3) بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص139 .

الأسماء والصفات التي أطلقت على الأسد في التراث العربي[1]. لكن تساؤلاً يطرح هنا حول أسطورية الأسد في التراث والفكر العربي، وهل تكفي الإشارات الواردة في التراث العربي حول الأسد للقول بأسطوريته؟ أو هل شكلت تلك الإشارات رؤية أسطورية للأسد مما يمكن الاطمئنان معه لوجود أسطورة عربية حول هذا الحيوان؟. إن الدارس في معرض سعيه لإثبات عروبة القصيدة يترك ملامح الأسطورة البابلية التي تبنى عليها القصيدة، ويكتفي ببيت واحد أو إشارة واحدة إلى الأسد ليرى فيها أسطورة عربية تكاد تغطي القصيدة كلها.

في قصيدة «**احتراق**» تغلب الرؤية النفسية فيبحث الدارس عن الأعماق النفسية للشاعر والدوافع الكامنة في لا شعوره، فيقرر أن القصيدة تمثل مجموعة إسقاطات نفسية أراد الشاعر تحقيقها في عالمه الأرضي لكنه لم يستطع، فكانت القصيدة وسيلته إلى ذلك. وفي ذلك عودة إلى الرؤية التي تعتبر الشعر تعويضاً عن نقص يعانيه الشاعر، أو وسيلة هروب من واقع معين، وهي ذاتها الرؤية التي بدأ منها حين اعتبر الأسطورة حالة هروب وتعبيراً عن اغتراب الشاعر كما سبقت الإشارة. من هنا يفسر رموز القصيدة انطلاقاً من أن الشاعر لم يعش قصة حب حقيقة، وصورة المرأة في القصيدة هي صورة وهمية، وبذلك فإن استحضار جسد

---

(1) انظر، المصدر السابق، ص 139-140. وتجدر الإشارة إلى أن الدارس لا يتوقف كثيراً عند قصيدة «**العنقاء**» رغم أنها أحد القصائد موضع الدراسة، ويكتفي بالذكر أن العنقاء واحدة من الأساطير التي استخدمها الشاعر لإيصال رسالته إلى القراء، وفي هذا إشارة إلى وظيفة للأسطورة-هي إيصال رسالة أو فكرة- يلمح إليها دون أن يتوقف عندها. إنه يرى القصيدة تعبيراً عن رؤية السياب بأن الشاعر يهدم الأبنية الشعرية القائمة إن لم تكن تناسب عبقريته الشعرية ليأتي بجديد من عنده. من ثم فإن وظيفة الأسطورة-عبر الهدم والبناء- هي التخلص من رتابة القصيدة. ومرة أخرى يلمح إلى وظيفة-قد تكون مهمة للأسطورة، لكنه لا يتوقف عندها، فغرضه الأول هو تأكيد عروبة السياب وعروبة مصادره الشعرية. من هنا يؤكد الدارس أن الماضي ليس هو ماضي العرب أو تراثهم، إنما هو ماضي القصيدة. إن الهدم ثم البناء هو إضافة حقيقية للقصيدة العربية في مبناها ومحتواها؛ هذا هو الموقف الذي يتبناه ويسعى لتأكيده في كل مرة. كما أن المرء يتوقف- كما يؤكد الدارس- أمام كثير من شعر السياب ليرى فيه أبياتاً نحني لها رؤوسنا لما تحويه من المعاني القوية واللغة التي تجمع الضدين: السهولة والعمق، الدارج المتداول الذي يقصد به غير المتداول. انظر، ملاحظات الدارس حول القصيدة، المصدر السابق، ص143، 144.

المرأة فيها هو استحضار أسطوري كما في حالة بيجماليون[1]. ويقرر أن نتيجة الإحساس بالعجز هي البحث عن الموت، وفي ذلك يكون طلب الموت-في هذه القصيدة- صورة من الاغتراب التي ميزتها عن سابقاتها[2]. هنا تعود القراءة إلى الفرضية الأولى للدارس وهي أن السياب عانى حالة اغتراب عن واقعه عبّر عنها بالأسطورة.

لقد خلص الدارس من قراءته للقصائد السابقة إلى أن بابل وعشتار وتموز ثلاثة عناصر أسطورية كونت شكل الأسطورة في تلك القصائد[3]. غير أن ذلك قد يصدق-تبعاً لملاحظة قراءته-على **«مدينة السندباد»** و**«مدينة بلا مطر»**، في حين أنه لم يشر إلى هذه الرموز في **«القصيدة والعنقاء»** وَ**«أنشودة المطر»** و**«احتراق»** كَما سبق، أي أن مقدمة القراءة لم تؤد إلى نتيجتها. إضافة إلى ذلك اعتبر الدارس الأسطورة شكلاً من أشكال الاغتراب عند السياب، واعتبر الاغتراب في قصيدة **«احتراق»** مختلفاً عن الاغتراب في القصائد الأخرى-كما سبقت الإشارة. لكنه -في حقيقة الأمر- لم يتوقف عند الاغتراب في جميع القصائد موضع الدراسة، بل إنه قدم ملاحظات تشي بالتزام السياب بواقعه-كما في «مدينة السندباد»-الأمر الذي يمكن أن يتناقض مع الاغتراب الذي يحمل في طياته انفصالاً عن الواقع وهروباً منه. من ذلك كله يمكن القول إنه قد أجاب على التساؤل المتعلق بالشكل المستخدم للأسطورة عند السياب ورآه عربياً شرقياً. كما أجاب على التساؤل الثاني حين أرجع دواعي استخدام الأسطورة إلى عوامل نفسية تتعلق بالاغتراب وبحاجة الشاعر إلى الهروب من واقع لم يستطع مواجهته. أما التساؤل الأخير فقد أجاب عنه في شكل حكم أطلقه في نهاية القراءة حين ذكر أن استخدام الأسطورة عند السياب لا يشوبه تصنع أو ابتذال، إنما أتى

(1) بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص148. وقد عاد الدارس إلى العوامل النفسية ذاتها التي رجع إليها الدارسون في القراءات النفسية السابقة، فيذكر أنه من المعروف عن السياب قبح وجهه وأن واحدة من الجنس الآخر لم تقع في حبه، وأنه لم يكتب له أن يعيش قصة حب حقيقية. المصدر نفسه، ص148، 149.

(2) المصدر السابق، ص151، 152. ويلاحظ أن الدارس يدعم فكرته بالرجوع إلى قصائد لـ«بايرون» و«إلياس أبو شبكة» يرى فيها تشابها مع فكرة السياب كما تصورها وفسرها.

(3) بشير العيسوي، **دراسات في الأدب المعاصر**، ص148.

طبيعياً ومتمشياً مع القصيدة ويدخل في نسيجها لفظاً ومعنى. ويرجع ذلك إلى أن القصيدة لا تبالغ في استخدام الأسطورة حتى تحيلها إلى طلسم يصعب على القارئ فهمه دون الرجوع إلى قائمة طويلة من المراجع[1]. ولا يتضح هنا إن كان هذا الحكم عاماً يشمل شعر السياب كافة، أم أنه خاص بالقصائد موضوع الدراسة؟ لا سيما أن الدارس لا يلتفت إلى مسألة وضع السياب لعدد من الشروحات والمقدمات التفسيرية في مقدمات أو هوامش بعض قصائده مما لا يتفق مع رأيه وحكمه.

* * *

يمكن القول إن القراءات النفسية السابقة قد اشتركت في كونها تبحث عن عالم الشاعر الباطني، وترى النص الشعري وسيلة للكشف هذا العالم. إنها تقارب النص بحثاً عن العوامل النفسية الكامنة في لا شعور الشاعر التي شكلت محركاً أو باعثاً على العملية الإبداعية. من هنا حاولت تلك القراءات البحث في النصوص عما يشي بتلك العوامل، وعما يسرّ بالرغبات المكبوتة والأمنيات الكامنة، مستعينة-في ذلك- بسيرة الشاعر وما يساعد على كشف أعماقه النفسية، ومركزة على مرحلة الطفولة وما اختزنه الشاعر في لا وعيه. نتيجة لذلك تقاربت القراءات في اعتبار الأسطورة نتيجة هروب أو إحساس بالعجز، أو تعبيراً عن رغبات مكبوتة، أو وسيلة علاج لتجارب أقصيت في اللاوعي نتيجة ظروف خارجية. لقد كان فقد الأم أو الحرمان من المرأة عاملاً أساسياً مشتركاً بين عدد من القراءات، وبه فسرت العودة إلى الأسطورة من جهة أو هيمنة رموز على حساب أخرى من جهة ثانية. ولعل ذلك ما يفسر تقارب بعض القراءات في الآلية والنتائج، إذ كانت تدور حول محاور متشابهة، وعلاقات محددة يمكن القول معها بأنها إسقاط لذات القارئ على ما يراه في النص أو ما يظن أنه موجود فيه.

لقد كانت عملية اختيار عناصر النص محكومة بمنظور تلك القراءات وغرضها، بل إنها قد تأخذ جزءاً من النص لتعممه على سائر الأجزاء الأخرى، أو قد تقصي عناصر أخرى لا تتفق معها، أو توحّدُ رموز الشاعر في رمز أساسي

---

(1) بشير العيسوي، دراسات في الأدب المعاصر، ص152 .

واحد يرى الدارس أنه العامل المحرك أو الباعث الأساس في شخصية السياب، ومن ثم في شعره. إضافة إلى ذلك يمكن القول بأن تلك القراءات تلغي الجانب الواعي في العملية الإبداعية معتبرة أن الشاعر يتحرك في تلقائية كاملة مدفوعاً بعناصر لا واعية، بل إنها تقترب من اعتباره مريضاً نفسياً يمكن أن يوضع على منصة التحليل لاكتشاف عقده وأوهامه وخبايا نفسه.

جـ-القراءة الأيديولوجية:-

يفترض في القراءة الأدبية أن القارئ أثناء القراءة يبدأ بتكوين تصورات وبناء ذهني لما يقرأ، ويكون محكوماً في ذلك بما يقدمه له النص وما يكتسبه أثناء القراءة من جهة، وبموقفه الراهن وما يملكه من تصورات معرفية تشكل أفق توقعه الخاص من جهة أخرى. أي أن العقائد والقناعات والمعايير والأنماط والتصورات الثقافية والدينية والأدبية تمارس دوراً مهماً عند القراءة، لكنه دور مرتبط بما يقدمه النص للقارئ على اعتبار أنه بنية ذات وجهة نظر تتطلب ربطاً مستمراً بين رؤاه.إلا أن تلك الرؤى لا تتابع في تسلسل محدد فيأتي دور القارئ في الربط بينها وتحقيق عملية التماسك الضرورية للنص[1]. الأمر الذي يعني أن القراءة عبارة عن حوار بين هذه البنى المختلفة التي تشكل «أفق توقع القارئ» من جهة؛ والبنى المتقاطعة التي تشكل «أفق توقع النص» من جهة أخرى. شرط أن لا يطغى أحد الجانبين على الآخر حتى لا تتحول القراءة إلى عملية أحادية الاتجاه يطغى فيها أفق توقع القارئ على أفق توقع النص. وبعبارة أخرى تقوم القراءة المنتجة على استعداد القارئ لخلق حوار بين ما استحضره من موسوعته الخاصة، وبين إخضاع هذا الاستحضار لإمكانية توليد استجابة جديدة تتفاعل مع ما يقدمه النص، سواء عن طريق نفي ما يتم استحضاره، أو تأكيده، أو تكوين معنى جديد. وفي ذلك يصبح المقصود بمشاركة القارئ في النص-كما يذكر آيزر- هو «أن القارئ لا يُدعى لاستيعاب المواقف المعطاة في النص، بل يُستمال لدفعها للتصرف بناء على بعضها البعض ولتحويل كل منهما للآخر، وهو ما يؤدي إلى بدء ظهور الشيء الجمالي»[2].

---

(1) انظر، فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص188، 189 .

(2) المصدر السابق، ص203، وانظر أيضاً ص173؛ وحول هذه الجدلية الحوارية انظر أيضاً،=

تتطلب العملية السابقة من القارئ قدرة على التجرد من ميوله الخاصة، وهي قدرة تأتي بتراجع المرء عن المعايير التي تحكم توجهاته[1]. في القراءة الأيديولوجية قد ينتفي هذا الأمر، إذ إن القارئ ينطلق من قناعات مسبقة-سواء كانت سياسية، حزبية، دينية.، ويقوم بإسقاطها وفرضها على النص. وكلما كان القارئ ملتزماً بوضع أيديولوجي معين تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ. إنه لن يسمح عندئذ لمعاييره أن تتحول إلى موضوع، لأن هذه المعايير بهذه الصورة تصبح قابلة بصورة آلية لوجهة النظر النقدية المتضمنة في المواضع التي تشكل الخلفية[2]. وإذا ما قام القارئ بالمشاركة في أحداث النص، فإن ذلك يكون لأنه وجد نفسه مطالباً بتبني موقف سلبي إزاء القيم التي لا يرغب في التحفظ عليها، وقد تكون النتيجة عندئذ رفضاً صريحاً للكتاب ومؤلفه. عندها تخرج القراءة عن إطار التفاعل لتصبح أحادية الاتجاه، تختزل الموضوع المدروس إلى ناحية واحدة تفسر بها دلالات النص.

إن القارئ في القراءة الأيديولوجية يتمسك بأفق توقعه الخاص، ويجعله مرجعاً لما يقرأ؛ فما وافقه قبله وتبناه، وما خالفه رفضه أو وقف منه موقف المشكك. إنه يبحث في النص عما يسند مذهبه أو رؤيته الخاصة؛ فإن وجده أعلى من شأن ذلك النص، والعكس صحيح إذا انتفى وجود ما يبحث عنه. هنا تبرز مقاييس الصحة والخطأ الحاسمة، وربما يبرز إلغاء أو تغييب نصوص كاملة دون وجود مبررات فنية تستدعي ذلك. وقد ظهرت سمات القراءة الأيديولوجية في عدد من قراءات السياب بحيث يمكن تصنيفها إلى: قراءات تستند إلى منظور ماركسي، وقراءات تستند إلى منظور قومي عروبي، وثالثة تعتمد المنظور الديني أساساً لها[3].

= عبدالعزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفجانج إيزر» ص54؛

Elizabeth Schellenberg, "Reader-response Criticism", P.173.

ويجدر بالذكر أن ياوس قد أشار إلى هذه المسألة عند حديثه عن المسافة الجمالية. انظر تمهيد هذا البحث، ص 19.

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص190.

(2) انظر، المصدر السابق، ص202؛ وانظر أيضاً روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ص229، 230 .

(3) تجدر ملاحظة أن التصنيف قد ارتبط بغلبة سمة على أخرى في تلك القراءات، وانضوى تحت=

جـ/1-القراءة الماركسية:

تتسم هذه القراءة بالموقع الأيديولوجي للناقد الذي ينظر إلى الأدب بوصفه انعكاساً للواقع والقوانين التاريخية، محددة مرجعيتها-في ذلك- بالنظرية الماركسية. في هذه القراءة يكون المبدع ابن عصره ومحصلة لتفاعل العلاقات الاجتماعية الاقتصادية التي تشكل وعيه ورؤيته لمجتمعه، وموقفه من الصراعات في واقعه. من هنا فإن المؤلفات الأدبية لا تنبثق بشكل تجريدي، ولا يمكن الوقوف عند تحليل تصورات فردية أو جماعية توحي بها، بل لابد من ربطها بفعل القوى الاقتصادية والاجتماعية القائمة، وفي ذلك تتم قراءة الأدب خلال صيرورته التاريخية[1]. ذلك يعني أن العمل الأدبي انعكاس لموقف طبقي، ومتولد عن وجود اجتماعي، شأنه في ذلك شأن غيره من الأنساق الفكرية التي تتولد عن الوجود الاجتماعي وتعكس مصالح طبقات متصارعة في حقب معينة. إن العمل الأدبي-بما أنه ينتمي إلى البنية الفوقية الأيديولوجية-يعبر عن رؤية العالم، وهو ليس عملاً فردياً إنما هو عمل جماعي، حيث يتمثل نمط التفكير الذي ينتمي إلى بنية طبقية معنية في الكاتب الذي يعبر عن ذلك التفكير وتلك الرؤية[2].

انطلاقاً من تلك الرؤية يتم النظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع، وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثر فيه. إن الأدب-كما يحدده إيدانوف Idanov، «هو ظاهرة اجتماعية، هو الإدراك الحسي للحقيقة غير المصورة الخلاقة»[3]. والماركسية ترى العمل الأدبي في تاريخيته،

= كل تصنيف عدد من القراءات التي حملت سمات مشتركة، مع ملاحظة صعوبة الفصل الحاسم والنهائي بين تلك التصنيفات نظراً لأن الدارس قد يوظف آليات مرتبطة بتصانيف أخرى سواء كانت أيديولوجية أو غير ذلك.

(1) جان لوي كابانس، **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، ترجمة فهد عكام، ط(1)، (دار الفكر، دمشق، 1982م). أيضاً جابر عصفور، **آفاق العصر**، ص214؛ خالد أعرج، **في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي-دارسة في نقد النقد**، ط(1)، (عبدالمنعم-ناشرون، حلب(سوريا)، 1999)، ص32، 82.

(2) عبدالملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص105 .

(3) روبير إسكار بيت، **سوسيولوجيا الأدب**، تعريب آمال أنطوان عرموني، ط(3)، (عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 1999م)، ص25؛ وقد سبقت الإشارة إلى أن «ياوس» قد قدم اعتراضات على الماركسية التي تربط بشكل حتمي بين الأدب وتاريخه مهملة بذلك أية =

مما يعني أن القراءة التي تنطلق منها تركز على مضمون النص في محاولة لإبراز العلاقة بين المبدع والطبقة. وفيها يكون الهدف الأساس هو محاولة الوصول إلى كيفية تعبير المبدع عن واقعه، وتدور الأسئلة المطروحة في القراءة حول صلات الأدب بوضع اجتماعي ما، أو بنظام اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي، بحيث يكون لدى الناقد الماركسي مفهومه الواضح المحدد ليس فقط لطبيعة الصلات بين الأدب والمجتمع، إنما لما ينبغي أن تكون عليه هذه الصلات، ويمارس نقداً تعميمياً يقوم على معايير غير أدبية متحدثاً في ذلك عما ينبغي ويتوجب أن تكون عليه الصلات والمضامين الاجتماعية في عمل الكاتب[1].

إن تصنيف العمل الإبداعي يتم وفقاً للأيديولوجية التي يطرحها الدارس، حيث يحدد الدارس الماركسي تقدمية الأدب أو ثوريته انطلاقاً من موقف المبدع من قضايا مجتمعه-الموقف الأيديولوجي لا الفني. بذلك قد تتحول القراءة من فعل حواري بين النص والقارئ إلى مجموعة من التصورات المجردة الصالحة للفكر أكثر من صلاحيتها للحديث عن نص أدبي[2]. كما أن الدارس قد يغرق في الحديث عن هذه البنى الفكرية فيتحدث عن الأيديولوجية والالتزام وقضايا التحرر الوطني ومواجهة الطغيان أكثر من حديثه عن النص وقضاياه. ويمكن ملاحظة هذه السمات في قراءتين لشعر السياب هما قراءة أمطانيوس ميخائيل الواردة في كتابه **دراسات في الشعر العربي الحديث**[3]، وقراءة جليل كمال الدين في كتابه **الشعر**

= عناصر أخرى. انظر على سبيل المثال:

Robert C. Holub, "Constance school of Reception Aesthetics", P.14.

(1) رينيه ويليك، أوستن وارن، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط(3)، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985)، ص97، 98.

(2) نعيم اليافي، **الشعر والتلقي**، ص36. وتجدر ملاحظة أن الدارس يأخذ قراءة جلال فاروق الشريف لقصيدة السياب «**قافلة الضياع**» كأحد الأمثلة على هذه القراءة. وهي تخرج من إطار هذا البحث نظراً لعدم إشارتها إلى الأسطورة. انظر هذه القراءة، المصدر نفسه، ص33، 34.

(3) (ط(1) المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968م). وتجدر الإشارة إلى أن حسن توفيق قد ذكر بأنه لا يجد مفراً من الاعتراف بقصور ذهني عن إدراك ما أراده الدارس في كتابه. انظر، حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص15، 16. كما تجدر الإشارة بأن كان يمكن إخراج دراسة أمطانيوس ميخائيل من هذا البحث نظراً لعدم تناولها الأسطورة لكن الدارس اختار =

العربي الحديث وروح العصر[1]. وقد اتخذ الموقف الأيديولوجي الماركسي فيهما جانبان: إقصاء الأسطورة ورفضها تماماً وعدم الإشارة إليها، الحديث عن الأسطورة كمظهر سلبي يقع فيه الشاعر عندما يبتعد عن الالتزام.

لقد أقصى أمطانيوس ميخائيل الأسطورة تماماً من قراءته للسياب انطلاقاً من منظوره الماركسي الذي يحدده منذ البداية، ويحدد بالتالي غرضه من القراءة وهو دراسة الالتزام في الشعر. من هنا كانت قراءته حديثاً عن الجماهير الكادحة والجوع وليس عن سمات أو مظاهر فنية في النصوص المدروسة، وتصير فضيلة السياب هي التزامه بالثورية العربية وطرحها على مستوى شعره مع الربط بينها وبين هموم الشاعر الذاتية، غير أن الذاتية يجب أن تبقى في إطار المجموع وإلا اعتبرت رؤى الشاعر وهماً وتمزقاً[2]. بذلك أثر منظوره على قراءته لقصائد السياب من جهة وعلى اختياره للقصائد أو الدواوين الشعرية المدروسة؛ فقد اختار قصيدة «أنشودة المطر» واعتبرها مثال الالتزام الثوري عند الشاعر؛ نتيجة لذلك ركز على المقطع الذي يتنبأ فيه الشاعر بالثورة ويتحدث عن جوع العراق على اعتبار أنه يبرهن على التزام السياب. إنه يرى في المقطع حديث الشاعر عن «الجوع وعن الحزن الذي يصيبه ويصيب الجماهير الكادحة بالرغم من هطول المطر وخصب الأرض. إنها مأساته الوجودية الحقيقية الوحيدة (الجوع) وهي مأساة الآخرين الوجودية والصميمية ذاتها، إنها واحدة ونموذجية ورمز للعلاقة الشعرية بين الذات والموضوع»[3].

لقد اختار الدارس -أيضاً- ديواني (المعبد الغريق) و(شناشيل ابنة الجلبي)

= **«أنشودة المطر»** وقد ارتأى البحث أنه من المفيد عرض هذه القراءة نظراً لأهمية القصيدة وكثرة القراءات التي تناولتها مما يفيد في اكتمال التصور والمقارنة.

(1) (دار العلم للملايين، بيروت، 1964). وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة قد حظيت بعدد من الانتقادات منها انتقاد عز الدين إسماعيل الذي وصف الدارس بأنه يصنف الرموز تصنيفاً عقلياً جامداً، انظر، **الشعر العربي المعاصر**، ص205؛ حسن توفيق الذي وصفه بأنه يساري متعصب مما يحول بينه وبين النظرة العلمية المحايدة والموضوعية. **شعر بدر شاكر السياب**، ص8، 9.

(2) أمطانيوس ميخائيل، **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص27. وتجدر ملاحظة أن الدارس يذكر بأنه سيدرس السياب ضمن منظومة الالتزام.

(3) أمطانيوس ميخائيل، **دارسات في الشعر العربي الحديث**، ص29 .

واعتبرهما ممثلين للسياب. الأمر الذي يعني أنه يقوم بقراءة اتفاقية محكومة بالمنظور وغرض القراءة. وهو يقرأ قصائد «**شباك وفيقة**» و«**مرثاة أم البروم**» و«**المعبد الغريق**» قراءة لا تلتفت إلى الأسطورة في هذه القصائد[1]، بل إنه يعمم فكرة أو معنى يراه على سائر النص مختصراً إياه في دلالة واحدة نهائية ترتبط بمنظوره المسبق[2]، وذلك عبر اختيار مقطع شعري من القصيدة يرى فيه تعبير الشاعر عن الالتزام بقضايا الجماهير. ويتضح من خلال ذلك أن القراءة قد تضحي بالعناصر الفنية للنص في سبيل إعلاء المضمون أو الفكرة إذ هي بؤرة اهتمامه؛ فإن تعارض الشكل والمضمونِ فلا بأس أن يضُحى بالأول لحساب الثاني[3].

تتقارب قراءة جليل كمال الدين من قراءة أمطانيوس ميخائيل في عدد من السمات العامة المشتركة، فكلاهما يدرس السياب من جانب الالتزام والاعتماد على المفاهيم الماركسية. من هنا يضع جليل كمال الدين السياب أمام مجموعة

(1) على سبيل المثال يتحدث الدارس في «**شباك وفيقة**» عن عنصر أسطوري هو حدائق برسفون التي سيشرب منها الشاعر لكنه لا يتوقف عند دلالتها أو وظيفتها الأسطورية. أمطانيوس ميخائيل، **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص69-71.

(2) من ذلك أن الدارس يرى أن «**شباك وفيقة**» تعالج مشكلة الموت والجنس التي عاناها الشاعر على المستوى الذاتي، لا سيما مشكلة الموت التي جعلته ينفصل عن قضيته المقدسة. و«**المعبد الغريق**» تطرح مشكلة الإنسان والجوع والصراع الاقتصادي بين الطبقات، حيث يعتمد الدارس على المقطع الأخير في القصيدة فقط. انظر مثل هذه الملاحظات، المصدر السابق، ص65-69، 76، 77.

(3) تجدر ملاحظة أن الدارس قد حدد مفهومه للالتزام بأنه «لا يعني الخطابات السياسية المرتجلة ولا التصورات الغيبية». المصدر السابق، ص27، لكنه عند القراءة التطبيقية قد ينسى أو يتناسى هذا الأمر فيختار مقطعاً شعرياً قائماً على الخطاب المباشر، كما فعل مع «**المعبد الغريق**» التي اختار منها مقطعاً يعتمد فيه الشاعر على الخطاب المباشر (هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى/ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلافاً من الداء/ وتنقذ ألف شعب من يدي الجلاد لو ترقى/ إلى فلك الضمير// يربطها إلى الداء) ويعتبر هذا المقطع ممثلاً للقصيدة دون اهتمام بسماته الفنية. المصدر السابق، ص76، 77. وانظر القصيدة، بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، م(1)، (دار العودة، بيروت، 1986)، ص178، 179. ويجدر بالذكر أن نعيم اليافي قد أشار إلى إعلاء المضمون والاهتمام به على حساب الشكل معتبراً إياه أحد سمات التلقي الاجتماعي. **الشعر والتلقي**، ص32 .

من الثنائيات المتقابلة: الالتزام-عدم الالتزام، حب الحياة- الرغبة في الموت، الإنسان(الفرد)-الجماعة[1]. ثم يصنف قصائد السياب في مجموعتين: القصائد التقدمية ويمثلها: «الأسلحة والأطفال»، «المومس العمياء»، «حفار القبور»، «أنشودة المطر»، «غريب على الخليج» ،«بورسعيد»، «مرثية الآلهة»، وهي خير ما يمثل السياب. القصائد الزائفة وتمثلها: قصائده الجيكورية، وسائر قصائد (أنشودة المطر) ما عدا «أنشودة المطر» و«النهر والموت». ومقياس ذلك التصنيف هو التقدمية المرتبطة بالالتزام الماركسي عند كتابة الشاعر لقصائد المجموعة الأولى، والانحدار الفظيع- على حد تعبير الدارس-الذي وقع فيه الشاعر» بدءاً من الجيكوريات التي حاول فيها إيهام القوميين أنه معهم، ثم انحداره عندما مدّ يده إلى مجلة «شعر» المشبوهة والوثيقة الصلة بالقوميين السوريين[2]، لكنه-في الوقت نفسه- يقبل اهتمام السياب بشاعرة غربية هي إيديث سيتويل مادام أساس هذا الإعجاب هو اهتمام كل منهما بالإنسان[3]. وهو تصنيف أيديولوجي غير أدبي، يعبر فيه عن الرؤية الماركسية التي ترى الفن تعبيراً عن معتقدات خاصة بطبقة ما، وأن الفن المعترف به هو ذلك الخادم المخلص للثورة ومتطلباتها؛ فالفن نشر فكر

---

(1) جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، ص179، 180. ويجدر بالذكر أن الدارس- على خلاف عنوان الكتاب-يخص الشعر العراقي بالدراسة، وينطلق من رؤية متعصبة وغير موضوعية تجاه هذا الشعر، كما أنه لا يعتبر السياب أحد أبطال حركة الشعر الحرّ في العراق-على حد تعبيره-إنما يختار البياتي وسعدي يوسف ونازك الملائكة. المصدر نفسه، ص9، 10.

(2) جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، ص183-185. ويؤكد الدارس هذا الأمر حين يذكر أن السياب شاعر إنساني لكنه مر بفترات نكس فيها رايته عندما وقف ضد قصائده التي رسمت اتجاهه الإنساني ووضعته في مصاف الشعراء الإنسانيين الكبار. انظر مثل هذه الملاحظات، المصدر نفسه، 180، 181، 185، 186، 191. ويجدر بالذكر أن الدارس يقرأ قصائد السياب ضمن إطار عام هو «الإنسانية في شعر السياب»، عبر محاور ثلاثة: الإنسان، الوطن، المرأة والحب. حيث يطغى المحور الأول على ما عداه في الدراسة لارتباطه بأيديولوجية الدارس. المصدر نفسه، ص180.

(3) جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، ص191. ويلاحظ أن الدارس هنا يختلف مع القراءات النفسية السابقة التي أرجعت هذا الاهتمام بالشاعرة الإنجليزية إلى عوامل نفسية مرتبطة بالكبت والحرمان. انظر هامش (3)، ص68 من هذا البحث، ص 82 من هذا البحث.

أيديولوجي خاص ونظرة معينة تجاه الحياة. من هنا يعطي حكمه التقييمي على قصائد الشاعر انطلاقاً من أسس غير أدبية؛ فالشاعر يقف في مصاف الشعراء الكبار عندما يكتب عن قضايا الإنسان، ويتساقط أو يهوي عندما يخالف ذلك. أي أن القيم المقبولة هي قيم الدارس، وما عداها غير مقبول، بل هو انحدار وانحراف.

ويتضح موقف الدارس من الأسطورة في قراءته لقصائد المجموعة الثانية «الجيكوريات» التي يضعها تحت اسم «قصائد الردة»؛ فهو يرفض هذه القصائد لذاتيتها ورفض الإنسان والإنسانية فيها. إنها قصائد زائفة -كما يذكر الدارس- تنتصر فيها الذات على الآخر، ويكفر الشاعر فيها بتموز كفراً لا يليق بالشاعر الكبير بينما يسحق سيزيف عنده بروميثيوس[1]. وذلك مرتبط بالمنظور الأيديولوجي الذي تتشكل نقطة الانطلاق فيه من التزام الشاعر بقضايا الجماهير، حيث المجموع له الأفضلية على الفرد. تبعاً لذلك يرفض الدارس الأساطير الواردة في هذه القصائد معتبراً أنها سلاح الشاعر في ردته على قضيته الأولى، حيث دفنت الأسطورة الشاعر شكلاً ومضموناً[2].

يركز الدارس في حكمه على الأساطير الغربية معتبراً أنها لا تتسق مع البناء العضوي للقصائد، وتشي بإصابة الشاعر بالجفاف الروحي[3]، دون أن يقدم مبرراً في حكمه هذا. غير أنه يمكن القول إن منظوره الأيديولوجي الذي يرى في الشعر تعبيراً عن الواقع واتصالاً به دون الإغراق في الذاتية هو ما يوجه قراءته وأحكامه؛ فيرفض -تبعاً لذلك- كل ما من شأنه أن يقف عائقاً أمام عملية التواصل. إن الأسطورة الغربية قد تأتي أحد عوامل التغريب والتعمية، وهو ما يعبر عنه الدارس صراحة -في موقع آخر- حين يذكر أن الشاعر في لحظاته الزائفة أخذ يكثر من الرموز والتهاويل والأساطير والاقتباسات حتى ليغرب تماماً

(1) يلاحظ أن الدارس يستخدم رمز «سيزيف» للدلالة على الألم والعذاب، بينما يستخدم رمز «بروميثيوس» للدلالة على التضحية والفداء. المصدر السابق، ص190، 191. وانظر وصف الدارس المتكرر لهذه القصائد بالزيف، ص192، 193، 197، 198 .

(2) انظر ملاحظات الدارس على الأسطورة في هذه القصائد، المصدر السابق، ص192، 193، 197، 198 .

(3) المصدر السابق، ص254.

ويصعب فهمه على الكثير من القراء ومتذوقي الشعر، فهو قد أعتمد الرموز الأجنبية والغربية والبابلية مع أن الرموز العربية وافرة ومعطاء وسهلة الدخول إلى عالمنا الشعري، من هنا يرى الدارس أن السياب في جيكورياته قد تعمد الغموض والإبهام كي يخفي مضمون قصائده الارتدادي[1].

انطلاقاً مما سبق قد تفقد القصائد خصوصيتها التي تميز قصيدة عن أخرى، فالجيكوريات لا تحمل-كما يرى الدارس- شيئاً إيجابياً سواء على مستوى الشكل أو المضمون ما دام الشاعر قد ارتد فيها عن التزامه الأول بالإنسان، فسقطت رؤياه وسقط شعره معاً. وهي إضافة لذلك تحمل محتوى متقارباً هو ردة الشاعر على المدينة-الثورة. وبذلك تتحول القصائد إلى مجموعة من الدلالات التي يختصرها الدارس وفق رؤيته المسبقة[2]. ومن ذلك ما فعله الدارس مع «مدينة السندباد» التي رأى فيها استمراراً لردة الشاعر على التزاماته الأولى؛ فيستدعي

---

(1) المصدر السابق، ص299. من هنا يرى الدارس أن الشاعر في «**من رؤيا فوكاي**» إيليوتي بلحمه ودمه، أجهد نفسه في قراءة الأساطير العتيقة التي مات محتواها، فكانت النتيجة ليست في مستوى الشاعر ومستوى الحدث. المصدر نفسه، ص299، 300، وهو ذات الحكم الذي يطلقه الدارس على توظيف الشاعر لرمز المسيح، المصدر نفسه، ص186، 187، 300، 301، وتجدر الإشارة إلى أن «الجيكوريات» تشمل عند الدارس: «**مرثية جيكور**»، «**تموزجيكور**»، «**جيكور والمدينة**»، «**العودة لجيكور**»، «**رؤيا في عام 1956**»، «**قارئ الدم**»، «**ثعلب الموت**»، ويضيف إليها «**المسيح بعد الصلب**» و«**مدينة السندباد**» و«**مدينة بلا مطر**» و«**سربروس في بابل**».

(2) من الأمثلة على ذلك ما يفعله الدارس مع «**تموز جيكور**» التي يختصرها في أن الشاعر لا يرى غير الموت والعدم في جيكور، ويختار منها مقطعاً شعرياً واحداً يصف فيه الشاعر جيكور بالعدم وأنها استحالت ملحاً. ويذكر الدارس أن حقد الشاعر هو الذي ينزّ ملحاً، والموت لا يعيش حقيقة في جيكور، فهي بعد ثورة تموز أروع، لكن ذات الشاعر الخائبة هي التي تصور ذلك. إن ذلك يوحي بموقفه الأيديولوجي الذي يرفض ردة الشاعر على رؤاه السابقة، كما تتضح مصطلحاته التي تتعامل مع الشعر في إطاره الفكري وضمن علاقته مع الواقع. انظر ملاحظات الدارس على القصيدة، جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، ص199، 200. وملاحظاته على القصائد الأخرى، ص199-202. وانظر أيضاً ملاحظات الدارس على قصيدة «**المسيح بعد الصلب**» التي اختصر كل مقطع فيها في دلالة معينة. المصدر نفسه، ص202، 203.

العاصر التي رأى فيها تمثيلاً لهذه الردة[1]. ويتخذ الدارس الموقف ذاته من الرموز والأساطير فيرى أن الشاعر -شأنه في ذلك شأن معظم قصائده الارتدادية- يحشو قصيدته بالرموز لتجوز على الأذهان ولكنه لا يستطيع[2]. إن الشاعر في القصيدة رافض لثورة تموز، ثائر عليها، وهذا ما لا يتقبله الدارس، ومن هنا يرد تساؤله الاستنكاري «ألأجل هذا حدثت الثورة؟» إنه يرى أن الشاعر يحشد في قصيدته كل ما يدفع إلى السخط والغضب وانتقاص الثورة، مما يدفعه إلى الاكتفاء بإعادة سرد الأبيات ليؤكد سقوط الشاعر وسقوط رؤياه؛ فهو الفرد في مقابل المجموع، الذات في مقابل الآخر، والتعارض في الأيديولوجيا الذي جعله يرفض النص انطلاقاً من رفض رؤيا صاحبه في المقام الأول.

لوحظ أن الدارس رفض الأسطورة معتبراً أنها ستار يخفي فيه الشاعر ردته على قضايا الإنسان، من هنا لم يتوقف الدارس عند الأسطورة الواردة في «القصائد التقدمية» -كما وصفها. إنه يرى في «أنشودة المطر»، تمجيداً رائعاً

(1) من ذلك إبراز تعلق الشاعر بالفرات ونسيان دجلة، وتفسير ذلك على أنه تأكيد للردة نظراً لوجود الفرات في سورية التي تعني القوميين ومجلة شعر، وهو ما يرفضه الدارس تماماً. ومنه اختيار الشاعر اسم «أدونيس» بدلاً من «تموز»، وفي ذلك دلالة لها معناها -كما يرى الدارس- فهو يذكّر بالشاعر أدونيس وما وراء ذلك من أمور يعرفها الجميع، لا سيما أن ديوان (أنشودة المطر) طبعته دار مجلة شعر التي يعمل فيها أدونيس. ومنه أيضاً توقف الدارس عند وصف الشاعر للشعب بالرعاع، وتلك جريمة لا يغتفرها ويؤكد فيها سقوط الشاعر عن كل مثله السابقة. كما يرفض رمز «ألعازر» الوارد في القصيدة انطلاقاً من الموقف ذاته. المصدر السابق، ص203، 204. ويجدر بالذكر أن هذا هو الموقف ذاته الذي يحاكم به الدارس قصيدتي **«سربروس في بابل» و«مدينة بلا مطر»**، فهما من قصائد الردة أيضاً، وما الأساطير الواردة فيهما إلا ستر يختفي خلفها الشاعر، ويحاول من خلالها إخفاء ردته وهجومه على واقع الثورة. إن الدارس في كل ذلك يدافع عن المدينة لأنها رمز للثورة، وهجوم الشاعر عليها هو هجوم على تلك الثورة، وهذا ما لا يقبله بحال. المصدر السابق، ص206، 207. وتجدر ملاحظة أن الدارس يتخذ المواقف ذاتها عند حديثه عن المحور الآخر الذي يتناول السياب من خلاله وهو الحب والمرأة عند الشاعر، حيث يختصر الأساطير في «عشتار» التي يراها رمزاً للمرأة بشكل عام، ويرى أنها تبرز من خلال واقع مزعوم رسمته مخلية الشاعر الواهمة. المصدر نفسه، ص396.

(2) جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، ص203، 204 .

للإنسان وقضيته، فالشاعر فيها يصور آمال العراق وأحلام العراقيين الشرفاء جميعاً، ماراً بتصوير عيني الحبيبة. نتيجة لذلك يغتفر للشاعر ما يمكن أن يعد عيوباً فنية في القصيدة (الصور المجلوبة، الحشر الذي تعدى أكثر من موضع) لأنها حفظت له نفسه الملحمي، وقدرته على تصوير الصراع النفسي عند الإنسان، واستيحاء القصيدة من الواقع الإنساني لتمجيد الإنسان فيها[1]. إن الدارس يرى أن المطر في القصيدة تذكير للشاعر بعراقه الحزين أيام العهد المباد، وفي ذلك اختلف تفسيره لدلالة المطر والحزن عند سقوطه عن تفسير أنطونيوس بطرس ويوسف سامي اليوسف السالف ذكره، تبعاً لاختلاف المنظور وغرض القراءة، فكان المطر في القراءتين السابقتين موتاً وحزناً نتيجة أزمة نفسية كامنة في لا وعي الشاعر، بينما هو عند جليل كمال الدين مرتبط بالعراق وآلام العراقيين جميعاً.

يتوقف الدارس أيضاً عند قصيدة «المومسْ العمياء» معتبراً إياها أروع قصائد الشاعر الطويلة على الإطلاق، وأدسمهن في العطاء والمحتوى. ومبرر الحكم أيديولوجي يرجع إلى مضمون القصيدة وأنها -كما رآها الدارس-تلخص مذهب الشاعر في الواقعية الإنسانية. من هنا يرى الدارس أن أهم مقطع في القصيدة هو ذاك الذي يصور التناقض الطبقي في الريف، وبعض مآسي الإقطاع الأسود في العراق وهو المقطع الثامن في القصيدة. ويركز تبعاً لذلك على العناصر التي يسلط فيها السياب حقده على الاحتلال والإقطاعيين، ويفضح فيها زيف المدينة-الاستعمار، وزيف الحضارة البرجوازية[2]. وهو ما يتضح معه التزامه بالأيديولوجية الماركسية التي تربط الأدب بقضايا الجماهير، والحديث عن صراع

(1) انظر ملاحظات الدارس على القصيدة، المصدر السابق، ص208-210، وتجدر الإشارة إلى أنه تم التوقف عند قراءة هذه القصيدة وقصيدة «المومس العمياء» رغم عدم التفات الدارس إلى الأسطورة فيهما نظراً لاهتمام عدد من الدارسين بهاتين القصيدتين، ورغبة في ملاحظة اختلاف القراءات حولهما. وقد قرأ الدارس في هذا المحور«**حفار القبور**» و«**الأسلحة والأطفال**» لكنها تخرج من إطار هذا البحث لخلوها من الأساطير. انظر أيضاً قراءة أنطونيوس بطرس ويوسف سامي اليوسف لهذه القصيدة التي سبق إيرادها، ص 66 من هذا البحث.

(2) انظر قراءة الدارس للقصيدة، جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، ص215-226.

الإنسان ضد ظلم الإقطاع" وليس عن بنائه الفني. يتبع ذلك عدم وقوفه عند الأساطير الواردة في هذه القصيدة، إذ يبدو أنها تتعارض مع رؤيته حول واقعية القصيدة والتزامها بقضايا الجماهير. إن هدف القراءة هو البحث في القصيدة عن انحيازها الطبقي وأيديولوجية الشاعر التي اتفقت مع أيديولوجية الدارس، وهذا ما يبرر حكمه عليها بأنها أروع قصائد السياب، بل هو يذهب إلى أنها ستظل تدرس باعتبارها أحد الآثار الرفيعة للواقعية الإنسانية في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية، وفي الشعر العربي الحديث بشكل عام، بل لابد أن تدخل في التراث العالمي للشعر الحديث عاجلاً أم آجلاً"[1].

في القراءة السابقة ظهرت أيديولوجية الدارس، وطغى أفق توقعه على قراءته فلم يستطع تجاوز رؤيته الخاصة، وقام بإسقاطها على الشاعر متعاملاً معه من منطلق القبول والرفض؛ فالسياب شاعر الإنسانية-كما وصفه - يسقط حين يتخلى عن التزامه، يسقط كإنسان أولاً وتسقط قصائده تبعاً لذلك. وهو الموقف ذاته الذي اتخذه من الأسطورة فرأى أنها ستر يخفي بها الشاعر رؤاه الزائفة وردته على الإنسانية، مما يجعله يقترب- ولو بشكل ضمني- من أمطانيوس ميخائيل الذي أقصى الأسطورة نهائياً من قراءته. وإذا كان أمطانيوس ميخائيل قد ابتعد عن اختيار ديوان (أنشودة المطر) لما فيه من أساطير تتعارض مع مفهومه للالتزام؛ فإن جليل كمال الدين قد ركز على هذا الديوان ليمارس من خلاله هجومه على الشاعر إثر تراجعه عن التزامه الماركسي. في ذلك يمكن القول إن القراءة الأيديولوجية عند الدارسين بدلاً من أن تصبح قراءة منتجة فاعلة في النص ومتفاعلة معه، بقيت قراءة ثابتة تكرر نفسها، وتبحث في النص عن رؤاها الخاصة، بشكل أحالت معه القصائد إلى مجموعة من المضامين التي يمكن قبولها أو رفضها، وحاكمت النص انطلاقاً من محاكمة مبدعه، متناسية بذلك سائر بنى النص الأخرى، ومتناسية-في الوقت نفسه- عدداً من القصائد التي لا تنسجم مع رؤيتها.

جـ/2-القراءة القومية العربية:-

تنطلق هذه القراءة من منظور أيديولوجي يمجد الحضارة والتراث العربيين،

(1) المصدر السابق، ص210-215 .

فلا يرى الدارس في النص غير الملامح الدالة على ذلك التراث؛ أي أن قراءة الأسطورة تتم ضمن انتمائها إلى أصول ثقافية معينة محددة بالتراث العربي والجذور العربية، وهو ما يجعل الدارس يقرأ الأسطورة من خلال موقف مسبق يشكل أفق توقعه الخاص. هذا المنظور يحمل رؤية سلبية من الأسطورة الغربية قد تصل إلى حد الرفض والإقصاء، انطلاقاً من كون هذه الأسطورة غريبة عن وجدان القارئ العربي غير متأصلة في تراثه. الأمر الذي يعني أن الدارس في هذه القراءة ينظر إلى جذور الأسطوزة ومصدرها وليس إلى فنيتها أو علاقتها ببنية النص الشعري، فهو يأخذ الموقف الرافض أو المتشكك من ثقافة الآخر مقصياً ما يرد منه بحجة عدم فهمه أو انتمائه إلى أصوله الثقافية العربية.

من جانب آخر تتم القراءة انطلاقاً من قارئ محدد يطلق عليه«القارئ العربي» مع ما في هذه التسمية من تعميم أو غموض. إذ إنها تختصر عدداً من القراء في قارئ واحد متعين في ذهن دارس النص، حيث يفترض الدارس أن القصيدة موجهة إلى هذا القارئ، كما يفترض أنه يمتلك خبرة كافية بتراث محدد هو التراث العربي. وهو ما يمكن الإشارة إليه باسم «القارئ المثالي» الذي يستشهد به عدد من الدارسين ويجعلونه مقياساً لقبول أو رفض العمل الأدبي في مجمله، أو سمة ما في ذلك العمل. إن التسليم بوجود قارئ مثالي يعني التسليم بوجود قارئ يستطيع إدراك المعنى الكامن في النص كاملاً وهذا أمر يصعب الجزم به. يمكن القول هنا إن أنواعاً مختلفة من القراء تُستحضر حين يدلي الناقد برأي عن تأثيرات الأدب أو ردود الأفعال إزاءه، وما يفعله الدارس الأيديولوجي هو المزج بين هذه الأنواع دون تحديد أو توضيح[1].

لقد تمت ملاحظة عدد من القراءات التي تعامت مع الأسطورة في شعر السياب تبعاً لانتمائها إلى مصادر ثقافية معينة، معلية في ذلك من شأن الرموز والأساطير التي ترجع إلى أصول عربية شرقية، ورافضة-في الوقت نفسه- ما يقع خارج تلك الأصول. وقد اتخذ تعامل الدارسين مع الأسطورة-ضمن هذا الإطار-

(1) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص33. وحول أنواع القارئ المتعددة ارجع -على سبيل المثال- إلى:

Elizabeth Schellenberg, "Reader-response Criticism", P.171.

شكلين هما: إعطاء أحكام عامة حول التوظيف الأسطوري عند السياب دون قراءة لنصوص شعرية، كما فعل إبراهيم السامرائي في كتابه في لغة الشعر[1]، ويوسف عز الدين في كتابه التجديد في الشعر الحديث[2]. وقراءة وليد مشوّح في كتابه دراسات في الشعر العربي الحديث-بحوث مقارنة في التاريخ والظواهر والتطور[3]. أما الشكل الثاني فهو تقديم قراءة لتوظيف الأسطورة عند السياب، والاغتناء بها على وجه الخصوص، مع الاهتمام بقراءة نماذج شعرية توضيحية. كما فعل محي الدين محمد في دراسته: «الرموز عند بدر شاكر السياب»[4]، مع ملاحظة أن القراءات الأولى تهتم بقراءة الشعر العربي الحديث عامة، بينما كان هدف الدارس في القراءة الأخيرة هو دراسة الرموز عند السياب على وجه التحديد.

وردت ملاحظات إبراهيم السامرائي على توظيف الأسطورة عند السياب في معرض حديثه عن الشعر الجديد عامة؛ فهو ينطلق من موقف رافض لهذا الشعر في جملته معتبراً أن توجه أصحاب الشعر الجديد نحو الرمز ما هو إلا نتيجة رغبتهم في ستر خواء وفراغ ما يفتعلونه ويسمونه «حراً» أو أي شيء آخر- على حد تعبير الدارس[5]. وبذلك يرى أن ادعاء أصحاب الشعر الجديد بأن لجوءهم إلى الأسطورة للرغبة في البعد عن المباشرة أمر مردود عليه، ذلك أن الشعر

---

(1) (دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان (الأردن)، 1404هـ) .

(2) يجدر بالذكر أنه قد سبقت الإشارة إلى أحد جوانب هذه القراءة عند الحديث عن القراءة النفسية، انظر ص 66 من هذا البحث. وسيعنى البحث الآن بالجزء الثاني من الدراسة المطروح تحت عنوان «الجذور الفكرية للشعر الحديث».

(3) ط (1). (دار معدّ للنشر والتوزيع، دمشق، 1993). وتجدر ملاحظة أنه لم يتم التوقف تفصيلاً عند هذه القراءة، فهي آخر القراءات السابقة صدوراً، لكنها لم تأت بجديد ولم تزد على ما سبقها. وقد اعترف الدارس نفسه بهذا الأمر في مقدمته حين ذكر أنه لا يدعي الفضل في دراسة الشعر العربي الحديث، حيث كان دوره هو تسجيل خواطره وخلاصة قراءاته. المصدر نفسه، ص9 .

(4) (المجلة، ع(79)، السنة السابعة، يوليو/تموز، 1963).

(5) إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، ص91،92. ويمكن ملاحظة انحياز الدارس التام صوب الشعر المقفى في هذه الملاحظة وملاحظات أخرى عبر الدراسة كاملة، مع ملاحظة أن غرض الكتاب الأساس هو دراسة لغة الشعر العربي المعاصر.

العمودي قد ابتعد عن المباشرة دونما حاجة إلى مثل هذه الوسيلة، ويدعم رأيه هذا بأن تلك الأساطير غريبة ومستوحشة عن تراثنا ومعتقدنا. هنا يستخدم الدارس عبارات تشي بموقفه الأيديولوجي حين يستخدم لفظ«يستعيرون» للتعبير عن توظيف الأسطورة بما يحمله ذلك من إيحاء بأن الشعراء العرب الجدد قد أفادوا مما ليس لهم. إضافة إلى تشككه في وجود الشاعر البارع الذي يستطيع فعلاً إدراك جوهر الأساطير وإقامة هيكل جديد لها[1].

لقد تعامل الدارس مع الأسطورة ضمن النظر إلى أصولها ومصادرها، من هنا تعجب من عزوف الشعراء الجدد عن شخوص حقيقية وأسطورية في التاريخ العربي-وهي التي يمكن أن يصل إليها القارئ العربي-إلى أنماط لم يكن لها في عقله ووجدانه قليل من وجود؛ «فإذا كنا نحن العرب لم نصل إلى «عشتار» و«تموز» من بابل، ولا إلى «أوزيريس» من مصر، فكيف حالنا ونحن نتشبث بشخوص يونانية؟ إن الأصالة هي الرجوع إلى الجذور السليمة نفيد منها، وذلك ما لم يقدم عليه أصحاب الشعر الجديد.»[2] ويلاحظ أن الدارس يقصد بالأسطورة الغربية الأسطورة اليونانية فقط، ويبدو أنه قد يقبل «عشتار» و«تموز«و«أوزيريس» على اعتبار أنها ذات أصول شرقية؛ هذا مع تحفظه على هذه الأساطير أيضاً. من هنا يأتي تساؤله حول شرعية توظيف الأساطير الغربية، فإذا كان من حق الغربي أن يوظف الأساطير التي هي جزء من تاريخه، فهل من حق رجل شرقي عربي مسلم أن يتشبث بشخوص لا يعرفها وليس لها في حياته المعاصرة من أثر؟[3] ومرة أخرى يمكن العودة إلى إشكالية «القارئ» الذي يتحدث عنه الدارس، وصعوبة تحديد هذا القارئ الذي يعنيه، إضافة إلى صعوبة الجزم بمدى ثقافته وبالتالي قياس فهمه أو عدم فهمه للأسطورة.

إن الدارس يعتبر السياب زعيم ذلك الاتجاه الموظف للأسطورة الغربية. ورغم اعترافه بأن السياب في طليعة أصحاب الشعر الجديد وسيدهم وقائدهم- إذ إنه يملك من الأصالة ما لا يملك أصحابه، إلا أنه يرى بأن الشاعر قد أساء إلى أدبه حين اتخذ الأسطورة مادة له، واعتمد على استعارة إليوت ورموزه. ويعلق

(1) المصدر السابق، ص85-87.

(2) إبراهيم السامرائي، **في لغة الشعر**، ص87.

(3) المصدر السابق، ص90 .

الدارس على ذلك بقوله: «ما كان أغنانا عن هذا «الأعجمي» على علوّ كعبه وشهرته. قد يكون لنا أن نعجب بشعره لا أن نسطو عليه فتأتي مواده في بناء غريب مستوحش»[1]. من هنا ذهب إلى أن السياب سلب النصارى «مسيحهم» و«عازرهم» وملأ شعره بأسماء أسطورية لا يقف القارئ بينها على شيء ذي رحم موصولة بتاريخ العرب والمسلمين. ولولا إيغال السياب بتلك الأمور لكان لجديده شيء لم يكن لأصحابه شيء منه[2]. هكذا يمكن القول إن الدارس قد أقصى الأسطورة ورفضها لا لسمات فنية وإنما لعوامل فكرية وثقافية إذ هي تمثل الآخر في مقابل الذات التي يحاول الدارس الحفاظ على هويتها الحضارية.

يقترب يوسف عز الدين من إبراهيم السامرائي في الموقف العام تجاه الأسطورة الغربية، غير أنه يختلف في بعض التفصيلات المتعلقة بتوظيف الأسطورة بشكل عام. لقد وردت ملاحظات يوسف عز الدين على الأسطورة تحت عنوان «الجذور الفكرية للشعر الحديث» حيث اهتمت القراءة بمناقشة الآراء العامة والخطوط العريضة للتيار الحديث عبر أخذ أمثلة عامة من الشعراء المحدثين. من هنا يهتم بتحديد موقفه وأهدافه منذ البداية، فيذكر أن النقد عنده تقويم وإظهار لخبايا الفن، وتعرية للكتابة المزيفة؛ إنه يحكم بذوقه شاعراً، ويوجهه بفكره ناقداً، ويبدي رأيه عربياً مسلماً، ويصحح الأغلاط فناناً مسهماً في حقله أكثر من غيره[3]. أي أن العملية النقدية عند الدارس تقوم على:-

أ-التقويم: بما يحمله ذلك من قناعة بسلطوية الناقد وفوقيته، وحكم بالصحة الخطأ، وما يشير إليه مصطلح «تعرية الكتابة المزيفة».

---

(1) إبراهيم السامرائي، **في لغة الشعر**، ص113، 114 .

(2) انظر هاتين الملاحظتين، المصدر السابق، ص93، 114. ويجدر بالذكر أن وليد مشوّح قد حاول في قراءته إثبات حقيقة واحدة، وهي -كما يذكر- أن دخول الأسطورة إلى الشعر العربي الحديث كان تقليداً لتجارب الأوروبيين، لكن المحاولات ظلت بلا أساس لابتعادها عن الجذر الأصيل. لكنه يعود فيتوقف عند التفات الشعراء العرب في مطلع الخمسينات إلى الأسطورة العربية، محدداً أنهم قد آمنوا-بدافع من إحساسهم القومي بضرورة التعامل مع الأسطورة ولكن بروح عربية أصيلة. مما يمكن القول معه إن الدارس يرى أن الشعراء العرب المحدثين قد عرفوا الأسطورة عند طريق الشعر الغربي، لكنهم قد انصرفوا عن الأسطورة الغربية نتيجة وعيهم لعروبتهم وقوميتهم. **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص240، 243 .

(3) يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، ص8، 9.

ب-الشرح والتفسير: ويشير إليه بقوله «إظهار خبايا الفن».

جـ-الموقف الأيديولوجي: ويحدده بأنه موقف عربي مسلم.

د-اعتبار الناقد قارئاً خبيراً متمرساً[1].

نظراً لأن غرض القراءة هو ملاحظة الشعر العربي الحديث عامة، فإن الدارس يقدم أحكاماً عامة حول توظيف الأسطورة في الشعر، ولا يخص بها السياب وحده. إنه يقرر بأن المسلم العربي قد وقف حذراً من الأسطورة لأن التكوين الاجتماعي والإرث الحضاري الإسلامي حالا دون أخذ أساطير الغرب، لذلك يعتبر أن توظيف الرموز الغربية والأساطير اليونانية دليل على إخفاق الشاعر المعاصر وهزيمته الروحية، حيث تظهر هذه الهزيمة في تجربته الغامضة، وإشارته الكثيرة إلى أساطير قديمة بعيدة عن واقع حياته وموروثه الحضاري[2]. ويشكل ذلك نقطة التقاء بينه وبين إبراهيم السامرائي؛ فكلاهما يعني «بالأسطورة الغربية» الأسطورة اليونانية» على وجه التحديد، معتبراً أن أساطير الفراعنة وبابل أساطير شرقية. كما يلتقيان في رفض توظيف هذه الأساطير الغربية نظراً إلى غربتها عن القارئ العربي، وعدم انتمائها إلى موروثه الحضاري. غير أنهما يختلفان في أن إبراهيم السامرائي يقف موقفاً حذراً -قريباً من الرفض- من توظيف الأسطورة عامة، بينما يرجو يوسف عز الدين أن يتأثر الشعراء العرب المحدثون بأساطير العرب أكثر من الغرب، وأن نجد أساطير الفراعنة وبابل وأشور أكثر من أساطير اليونان[3].

انطلاقاً مما سبق يقرر الدارس-في أكثر من موضع- أن السياب قد وفق في شعره الرمزي توفيقاً واضحاً وأنه أحسن من كثير من الشعراء في الاستفادة من

(1) هنا تجدر ملاحظة أن القراءة تأخذ أكثر من مدخل، وسيتم التركيز في هذا الجزء على الموقف الأيديولوجي للدارس.

(2) حول هذا الموقف من توظيف الأسطورة عند يوسف عز الدين، انظر، **التجديد في الشعر الحديث**، ص260-262، 216. ويجدر بالذكر أن الدارس قد أشار إلي جذور التأثر بالفكر الغربي وأساطيره، مع التأكيد على الاختلاف بين الموقف العربي والموقف الغربي. المصدر السابق، ص17-19، 153، 154.

(3) يوسف عزالدين، **التجديد في الشعر الحديث**، ص176، 177. وحول رأي إبراهيم السامرائي ارجع إلى ص101 من هذا البحث.

محيطه ومجتمعه وتاريخ أمته[1]، ومثاله في ذلك أن أثر الفكر الإسلامي قد ظهر مضافاً إليه الفكر المسيحي كما في «شناشيل ابنة الجلبي»[2]. غير أنه يواجه بتعدد الرموز الأسطورية وتنوع مصادرها عند السياب، حيث اختلطت في شعره الأساطير البابلية واليونانية والمسيحية، مما دفعه إلى محاولة تبرير ذلك وتعليله بأن هذه الأساطير في شعر السياب كانت بحدود معقولة إذا قورن شعره مع الشعراء المعاصرين الذين أصبح شعرهم بلا طعم ولا رائحة ولا شكل. ثم يحاول الدارس تقديم تبرير آخر بأن السياب كان حريصاً على الشعر العربي لكن حياته ورغباته العميقة أثرت فيه ودفعته إلى ذلك الاتجاه، لكنه عكس بعض الفكر الاجتماعي والحضاري في مجتمعه[3]. هنا يضع الدارس نفسه مكان الشاعر مقرراً مقصده وأهدافه، وفي سبيل دعم هذا التصور يختار مقطعاً شعرياً من «إرم ذات العماد» عاد فيه السياب إلى قصة عبلة وعنترة ليؤكد توظيف الشاعر لما هو عربي، ويدعم رؤيته التي تقول بتميز السياب على شعراء جيله، متناسياً الأسطورة الأساسية التي بنيت عليها القصيدة، والتي يشي بها عنوانها[4].

هكذا يحرص الدارس على العودة إلى الجذور العربية لفكر السياب، ومحاولة تبرير ما لا يتلاءم مع ذلك مرة، أو إهمال القصائد التي ورد فيها

---

(1) يتفق وليد مشوّح مع الدارس في هذا الرأي إذ يعتبر السياب أحد الشعراء الرواد الذين وعوا أبعاد التعامل مع الأسطورة، وأبدعوا القصيدة التي تحمل الأسطورة بفنية عالية. **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص240، 243.

(2) انظر مثل هذه الملاحظات، يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، ص176، 260-262، 264. ويلاحظ هنا أن الدارس يأخذ مقطعاً واحداً من قصيدة **«شناشيل ابنة الجلبي»** ليعممه على سائر القصيدة ويحكم بجودة التوظيف الأسطوري فيها، وتلك إحدى سمات القراءة الأيديولوجية كما سبقت الإشارة. وانظر مثل هذه الملاحظات في حديث الدارس عن مزج السياب بشكل موفق بين الأحداث المعاصرة والأساطير القديمة في **«مدينة الآلهة»** و**«أنشودة المطر»**، كما أنه قد حافظ على أصالته، وإن ضعفت عنده -كشعراء آخرين في جيله- القاعدة الفكرية الأصلية المرتبطة بالقرآن الكريم والتراث الحضاري الإسلامي. المصدر نفسه، ص154، 155، وهي ملاحظات يتضح فيها التداخل بين الدفاع عن العروبة والأيديولوجية الدينية أيضا. ويجدر بالذكر أيضاً أن الدارس يحدد شروط توظيف الأسطورة في ملاحظات تتعلق بالشعر العربي الحديث عامة. انظر، المصدر نفسه، ص264.

(3) يوسف عزالدين، **التجديد في الشعر الحديث**، ص173، 174 .

(4) المصدر السابق، ص174، 175 .

توظيف لأساطير غربية مرة أخرى، مما يشكل إحدى سمات القراءة الأيديولوجية التي يقصي فيها مالا يتفق مع منظوره كما سبقت الإشارة. وهو في عمله هذا يقترب-بشكل أو بآخر- من عمل وليد مشوّح، فإذا كان يوسف عز الدين اكتفى بإشارة إلى قصة عربية ليعتبرها دليلاً على عروبة السياب، فإن وليد مشوّح قد تجاوز ذلك إلى الوقوف فقط عند الأساطير العربية التي وظفها الشاعر، وتعدادها تأكيداً على تنوعها وكثرتها، دون أن يتوقف عند أي من الأساطير الأخرى كاليونانية والمسيحية. بل إنه -وفي سبيل التدليل على كثرة الأساطير العربية عند السياب- يجمع ما بين الرموز الأسطورية والتراثية والدينية ورموز السيرة الشعبية تحت مسمى «الأسطورة» فوقع فيما كان قد نبهّ إليه في بداية قراءته، ألا وهو ضرورة التمييز بين هذه الأنواع مع ملاحظة العلاقة القوية بينها[1]. هكذا يتدخل المنظور الأيديولوجي فيوقع في تعميم الأحكام أو إقصاء ما يتعارض مع رؤيته وإهماله كما سبق الحديث عن ذلك.

تختلف قراءة محي الدين محمد«الرموز عند بدر شاكر السياب» عن القراءات السابقة في أن غرضها الأساس هو قراءة الرموز عند السياب على وجه التحديد، غير أنها تقاربها في أيديولوجيتها التي تلتفت إلى القومية العربية وتعلي من شأنها. ويتضح هذا المدخل الأيديولوجي منذ البداية عندما تضع القراءة الشرق في مقابل الغرب تجربتين حضاريتين منفصلتين ومتناقضتين، فتنتقد-وبشدة- الشعراء العرب الذين استعانوا بالنتائج النهائية التي توصل إليها «إزرا باوند» و«ت.س.إليوت» في مجال توظيف الأسطورة، ولم يستعينوا بالأصول التي يمكن أن تؤدي إلى نتائج مختلفة، دون أن يلتفتوا إلى أن» الجو الحضاري والنفسي في شرقنا بعيد عن الانسجام مع النقل الحرفي للمشاكل الحضارية في الغرب»[2]. من هنا تبقى القراءة مرتبطة بالمستوى الأيديولوجي في تعاملها مع النص، وليس المستوى الفني له، فتبرز فيها مصطلحات مثل:«يأكل أصالتنا ونقاوتنا»، «صدمنا ببروميثيوس وسيزيف وتموز وعشتار ممسوخين في معظم القصائد العربية»، «وضعت هذه الرموز كلافتات لعرض العضلات الثقافية، دون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربطها بالقصيدة». في مقابل الإعجاب والتقدير لقصائد لم تأخذ هذا

(1) وليد مشوّح، **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص223-226 .

(2) محي الدين محمد، «الرموز عند بدر شاكر السياب»، ص88 .

المنحى مثل: «تظل هناك عشرات من القصائد الكبيرة المستوى تعيش في وجداننا، وتنطق بملامحنا، تشي بالرؤية العربية للأرض والناس والعلاقات»[1]. أي أن القصيدة الكبيرة المستوى عند الدارس هي التي توافق أفق توقعه وتعبر عن رؤية عربية دون الاقتباس أو التأثر بتجربة شعرية تمثل حضارة أخرى مختلفة.

ويقسم الدارس تعامل السياب مع الرموز والأساطير إلى أطوار ثلاثة هي:ـ

1-الطور الأول:ـ ويحمل ارتباطاً مقصوداً بالتراث الأجنبي، فالسياب فيه «إليوتي» قبل كل شيء، يرتبط بنظرية «إليوت» في الموروث والإبداع ارتباطاً ميكانيكياً إلى درجة أنه يستعير منه ومن سيتويل أكثر من مرة وفي أكثر من قصيدة، وفي كل مرة جاءت استعاراته منفصلة عن القصيدة إذ إن تجربته لم تأخذ من ملامح العالمية والإنسانية إلا قليلاً»[2].وتمثل قصيدة «المومس العمياء» هذا الطور، فهي مثال على شدة التأثر بالشعراء الغربيين وكتابة قصائد لا علاقة لها بالقارئ العربي. ولتأكيد هذا الرأي يتبع آلية إحصاء الرموز الأسطورية في القصيدة، ثم يقدم حكمه عليها بأنها لم تفلح «لا في إغناء التجربة-حتى لو كان القارئ العربي مدركاً للصلة بين الاسم ومحتوى الأبيات، وهذا افتراض غير معقول-ولا في توضيحها، كل ما فعلته هو زيادة البلبلة وترك الفرصة للاستنتاجات غير الدقيقة وزيادة توتر القارئ دون داع»[3]. وتجدر ملاحظة «القارئ» الذي يتحدث عنه الدارس، فمن هو؟ وكيف يمكن الجزم بعدم إدراكه

---

(1) انظر هذه الملاحظات، محي الدين محمد، **«الرموز عند بدر شاكر السياب»**، ص88، 89. وقد يصل الأمر بالدارس إلى رؤية أن القصيدة الشعبية في الفولكلور تتفوق من حيث صلتها بالوجدان الشعبي وبالناس عموماً على القصيدة الحديثة الممتلئة استعارات أوروبية، لأن الإخلاص للإنسان العربي في القصيدة الشعبية عمل تلقائي لا يلتزم فحصاً ودقة. ويلاحظ أنه حكم تعميمي حماسي يرجع إلى أصول أيديولوجية لا فنية. المصدر السابق، ص89 .

(2) المصدر السابق، ص90 ويجدر بالذكر أن الدارس يشير إلى أن السياب قد كان في بداياته آنذاك.

(3) تجدر ملاحظة أن الدارس يقسم هذا الطور إلى شكلين أولهما ما ظهر في «المومس العمياء»، وثانيهما (الشكل الجديد للطور الأول) في «رؤيا في عام 1956» التي تقترب شكلياً من قصيدة «لوحة سيدة» لإليوت. وهو يعتمد على إحصاء الاستعارات الغربية الواردة في القصيدة مما يمكن أن يدخل في سنجل النص ويرتبط بالفصل القادم من هذا البحث. انظر، المصدر السابق، ص89، 90.

للصلة بين الاسم الأسطوري ومحتوى الأبيات؟ يبدو أنه يتحدث هنا عن عموم القراء العرب أو ما يمكن تسميته «بالجمهور». هذا القارئ الذي قد تنحصر مهمته في القيام بدور المميز، أي بالوظيفة النقدية الأساسية المتمثلة في القبول أو الرفض[1]. وهي المهمة التي يقوم بها الدارس فعلياً في قراءته، وكأنه بذلك يطالب النص بالدخول في أفق توقع القارئ والانسجام التام معه.

لقد كان مقياس الدارس في الحكم على نجاح رموز القصيدة هو أن يدخل الشاعر في حسابه ثقافة القارئ العربي ووعيه أولاً، والرابطة العضوية بين الاستعارة من الغرب ومحتوى القصيدة ثانيا، وإلا بهت الرابط المفترض الذي يجمع القارئ به، وأضحى العمل صندوقاً مغلقاً لا يملك مفتاحه إلا الشاعر. أي أن الموقف الذي يتبناه يعطي عملية التوصيل دوراً مهماً في قبول النص الشعري أو عدمه، إذ إنه يعطي قبول القارئ- الناتج عن فهمه للنص- أهمية على حساب العلاقات الفنية والانسجام الداخلي لذلك النص. إنه يرى أن المحتوى الوجداني والذهني للقصيدة غالباً ما يستدعي شكلها، وبعبارة أخرى فإن الشكل تابع للمضمون الذي يأتي أولاً-وهي سمة للقراءة الأيديولوجية كما سلفت الإشارة. من هنا يرى أن الشاعر في قصيدة «المومس العمياء«جاف التجربة، يركز على بروز الصور وتجسيدها إلى درجة أن الانفعالات تتحول إلى منطق ذهني. إن تجربة الشاعر في هذه القصيدة بسيطة، حيث جاءت القصيدة أطول وأكبر من حدود هذه التجربة الصغيرة، فيكثر فيها ما يمكن أن يعتبر دخيلاً وإدعاء حكمة وثرثرة[2]. وهو حكم يناقض تماماً ما ذهب إليه جليل كمال الدين كما سبق، رغم أن كلا الدارسين ينطلق من منظور أيديولوجي، إلا أن اختلاف الأيديولوجية قد أدى إلى اختلاف المدلول الذي توصل إليه كل منهما، ومن ثم اختلاف رؤيتهما للقصيدة وللأساطير الواردة فيها. لقد سبقت الإشارة إلى أن جليل كمال الدين لم يشر إلى

(1) لقد أشار آيزر إلى هذا القارئ، انظر، فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص34؛ كما أشار إليه ياوس وأسماه القارئ العادي الذي لا يعرف معنى التأويل ولا يبدي حاجة إليه. انظر، جان ستاروبانسكي، مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب هانز روبرت ياوس: «نحو جمالية للتلقي»، ترجمة محمد العمري، (م.س)، ص41. وقد تحدث علي جعفر العلاق عن «الجمهور» الذي يشير إلى حالة عامة من التلقي وفرق بينه وبين القارئ الناقد. علي جعفر العلاق، «الشعر وضغوط التلقي»، (م.س)، ص154، 163، 164.

(2) انظر، محي الدين محمد، **«الرموز عند بدر شاكر السياب»**، ص89، 90 .

أساطير القصيدة، واعتبرها من أروع ما كتب السياب إذ تستحق أن توضع في التراث العالمي[1]. بينما اعتبر محي الدين محمد أن الأساطير في القصيدة دخيلة لا تنسجم مع وجدان القارئ العربي وأن تجربة القصيدة بسيطة وانفعالاتها ذهنية.

2-الطور الثاني:ـ وهو الطور الذي ارتكز فيه الشاعر على فكرة«البعث». وهنا يقترب الدارس في رؤيته لأسطورة تموز من قراءات إبراهيم السامرائي ويوسف عز الدين ووليد مشوّح حيث ينظر إلى هذه الأسطورة على أنها أسطورة شرقية الجذور، ففكرة البعث-كما يذكر محي الدين هنا- رؤية شرقية أصيلة لم يعرفها الغرب إلا بعد أن صار مسيحياً. من هنا يستطيع «تموز» أن يعيش في وجدان القارئ العربي حتى وإن لم يتمكن من معرفة قصته، أي أن هذه الأسطورة ليست غريبة على وجدان القارئ العربي[2]. وهنا يقرر أن توظيف السياب للأسطورة في هذا الطور قد جاء توظيفاً رمزياً، بمعنى أنه توظيف قائم على المؤاخاة بين الدلالة العقلية أو الانفعالية للأسطورة وبين الواقع الراهن، إذ يبقى النسيج الأسطوري كما هو، وتبقى الشخصية كما هي، أما دلالة موت تموز وانبعاثه فتتغير لأن الدلالة أصبحت رمزية وليست تفسيرية[3]. ويعتبر قصيدة «مدينة بلا مطر» مثالاً على هذا الطور.

تبدأ قراءة الدارس للقصيدة بحكم عام عليها حيث يعتبرها إحدى القصائد النادرة في شعرنا الحديث التي تتمتع بمحتوى شديد التركيز وشديد الملاءمة للشكل المحدد تماماً، وهي تصلح بقليل من التنظيم حكاية أسطورية صغيرة تتدرج في الذهن حتى خاتمتها النهائية؛ فبناؤها محكم تماماً يقوم على لوحات متدرجة[4]. هذا يعني أنه يوجه اهتمامه صوب المضمون أولاً، وفي ذلك يواجه

---

(1) انظر قراءة جليل كمال الدين للقصيدة، ص94 من هذا البحث.

(2) يرى الدارس أننا الآن نستجدي من الغرب الرؤية ذاتها التي سرقت منا. انظر، المصدر السابق، «**الرموز عند بدر شاكر النسياب**»، ص89، 92. وهنا يرد تساؤل: لو كان الأمر كذلك فلماذا لجأ الدارس إلى تقديم شرح لقصة تموز، ولمبدأ الحضارات الزراعية في مفهومها له، والأسباب التي أدت إلى تشابه طقوسها حوله؟ ألا يفترض رسوخ تموز في وجدان القارئ العربي وعيه به ومعرفته له؛ وبالتالي تنتفي ضرورة الشرح والتفسير؟

(3) محي الدين محمد، «**الرموز عند بدر شاكر السياب**»، ص92.

(4) اللوحات التي يتحدث عنها الدارس هي: مدينة ناضبة تبحث عن الماء، عرض للطقوس=

بصعوبة هذا التوظيف الأسطوري الذي يفترض وعي القارئ وثقافته قبل أن يفترض ارتباطه الوجداني، حيث يضطر مثل هذا التوظيف القارئ في بعض القصائد أن يلم الشتات العقلي وينظم معلوماته، ويضطر الناقد أن يعرف حدود القصيدة العقلية[1]. وقد سبق له ذكر أن تموز وأسطورته يعيشان في وجداننا، ألا يعني ذلك أن مثل هذا التوظيف يدخل وعي القارئ تلقائياً دون حاجة إلى الشرح أو تنظيم المعلومات؟ يبدو أن الأمر لم يستقم للدارس عند القراءة التطبيقية: فقد وجد نفسه أمام توظيف أسطوري يحتاج إعمال العقل والتفكير، مما دعاه إلى التمييز بين نوعين من القراء هما: «القارئ العادي»، «والقارئ المتخصص»، وهو لم يميز بينهما قبلاً. كما دعاه ذلك إلى محاولة تفسير دلالة الرمز الأسطوري في القصيدة، وهو تفسير يرجع إلى دلالات سياسية وذلك من خلال الاستناد إلى تطور الحدث وجدلية الرمز. تأتي عملية التأويل من خلال ملاحظة أن المطر يهطل في القصيدة عندما تنتهي الطقوس البشرية التي أقامها الناس دعوة للري؛ وقد جاءت هذه الاستجابة مباشرة إثر الختام الترنيمي للأنشودة. إذن-وهذا افتراض الدارس-هناك رباط معنوي بين طقوس الخصب وبين هطول المطر، أي أن هناك رمزاً آخر للطقوس. وعند وضع الدلالة السياسية للقصيدة في الاعتبار يمكن إدراك مغزى الرمز وربطه فوراً بالعمل الإنساني الذي يغير ويحول ويطور. والعنصر الذي يستند إليه الدارس في تأويله، ويشكل عنده منطقة اليقين التي ينطلق منها لملء فراغات النص الأخرى هو قول الشاعر (لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها) حيث لاحظ أن الشاعر لم يقل (ترتوي من عطشها) وإنما (تغسل من خطاياها). هكذا استبدل الشاعر الرمز الأساسي برمز أكثر احتواء وأشد صلة بالواقع السياسي للعراق[2].

إن الدارس يقرر أن «تموز» في رموز السياب ليس إلهاً ولا ملكاً لكنه العمل

= الموجهة للآلهة، سقوط المطر واستيقاظ الأرض والنبات عن طريق الحياة من خلال الاحتضار والموت. المصدر السابق، ص90.

(1) المصدر السابق، ص92.

(2) محي الدين محمد، «الرموز عند بدر شاكر السياب»، ص93. ويلاحظ أن الدارس يقرر هنا أن الدلالة السياسية للقصيدة قد جاءت واضحة في أظهر أشكالها بينما بقيت مبهمة في **«تموز جيكور»**، ولعل هذا ما يبرر اختيار الدارس للقصيدة دون قصائد السياب الأخرى. ويلاحظ أيضاً أنه يعتبر الظروف السياسية مسؤولة عن إغلاق الشاعر للمعنى في هذه القصائد =

الإنساني الذي يبذل ما في وسعه ليطيح بالفقر والجوع والعطش[1]. وهو بذلك يعمم دلالة الرمز ويختصرها في تأويل واحد يتفق مع أفق توقعه، رغم إقراره السابق بأن الأسطورة تبقى كما هي لكن دلالة الرمز تتغير. ولعل وقوعه في مثل هذه الأحكام التعميمية مرتبط بموقفه الأيديولوجي الذي يدفعه لمحاولة إبقاء الرموز الأسطورية في إطار عربي، ومن ثم محاولة تأويلها ضمن هذا الإطار، سعياً منه لإقامة تآلف تنضوي تحته قراءته للنصوص.

3-الطور الثالث:ـ هو الذي تنطفئ فيه مدلولات الأسطورة القديمة، وتبرز وحدة أخرى هي وحدة الرمز بمعنى إحالة شيء إلى شيء آخر. ويسمي الدارس هذا الطور باسم «المناحة» لأنه يقترب من شكل المراثي، وتغلب عليه عذوبة الموسيقى التي تنطق بها نفس تموت من العذاب[2]. ويبرز هذا الطور في مجموعة (جيكور والمدينة) حيث تحل العذوبة الموسيقية محل الرؤية الذهنية في الطور السابق، وإدراك المغزى الكامن في النص موقوتٌ بخلاص القارئ من شباك النغمية والألوان والصور. هذا المغزى الكامن هو استمرار لنفس محتوى الأسطورة القديمة إذ تظل فكرة الانبعاث عن طريق الجسد أعمق يقين يملكه الشاعر[3]. ومن خلال هذه العودة إلى الجذور البابلية-الشرقية يختصر الدارس موقفه من القصائد التي وردت فيها، معتبراً أنها تتمتع بنغمية عالية ومهارة في البناء وبعد عن الحشو، ومتحدثاً-خلال ذلك-عن القارئ الخبير المتمرس، القارئ المتذوق الذي يستطيع أن ينحي حاسته الموسيقية جانباً بحثاً عن المغزى الكامن في النص، وذلك من خلال قراءة ثانية متأنية يحتاج إليها ليتم له ذلك التخلص، بحيث يمكن القول هنا إن الدارس في هذه القراءة يختلف عن القراءات الأيديولوجية القومية السابقة في إشارته إلى بعض السمات الفنية في نصوص السياب، وإلى بعض سمات توظيف الأسطورة عنده، وإن بقي محكوماً

= وكأنه بذلك يشير إلى سبب من أسباب توظيف الأسطورة وهو «التقية السياسية» لكنه لا يتوقف عند ذلك.

(1) المصدر السابق، ص91 .

(2) محي الدين محمد، **«الرموز عند بدر شاكر السياب»**، ص92 .

(3) المصدر السابق، ص91، 92. ويلاحظ أن الدارس هنا يقتبس أبياتاً من عدد من القصائد دون تحديد، حيث ترد الأبيات متتالية في متن دراسته ليدلل بها على هذه النغمية العالية.

برؤيته الأيديولوجية في التأويل والحذف والإقصاء والاستدعاء لنصوص على حساب أخرى.

حـ/3–القراءة الأيديولوجية الدينية:

تنطلق هذه القراءة–شأنها في ذلك شأن القراءات الأيديولوجية السابقة–من منظور أيديولوجي سابق على النص، وهو المنظور الديني. إن الدارس هنا يتعامل مع النص من خلال مفهوم الحلال والحرام في الدين، فكل ما هو حلال أو مباح فعله أو قوله دينياً يصبح كذلك في الشعر[1]. انطلاقاً من ذلك يكون رد الفعل على النص هو الرفض أو القبول، ومقياس ذلك هو التمسك بالتصور الإسلامي حول ما هو مباح أو محظور. معنى ذلك أن نظرة الدارس ستتوجه إلى المضمون أولاً باعتباره ممثلاً للمفاهيم التي يبحث عنها، إذ هو يبحث عن المعنى الصحيح المباشر دون التفات إلى السمات الفنية وطريقة الأداء أو التعبير. ومهما اتسمت هذه الطرق بسمات فنية فإنها تغدو دون قيمة ما دامت تتعارض مع أفق التوقع الذي ينطلق منه القارئ، أو تتناقض معه في أحد الأمور. إن عملية التفاعل بين النص والقارئ تتحول إلى عملية إسقاط أحادية الاتجاه، من القارئ إلى النص، ويبدو حضور النص باهتاً أو مغيباً ومقتصراً على الاستجابة لمتطلبات القارئ، وما يبدو أحكاماً ذات طبيعة موضوعية ليس في الحقيقة سوى أحكام قيمة وتعبير عن موقف ذاتي للدارس.

في هذه القراءة تعطى اللغة العربية الفصحى دوراً مهماً، فهي واسطة للتعبير عن فكر ما أو رؤية معينة عند الشاعر. من ثم يجب أن تخضع في استعمالها لمقاييس الصحة والسلامة، وأهمها: المرجعية التراثية، والقدرة على التوصيل، وتوافق الدال مع المدلول[2].وفي ذلك كله تتم قراءة النص من الخارج إلى الداخل، ومن النظرية إلى النص، وبدلاً من البحث في النص عن عناصره وعلاقاته يبحث القارئ عما يتوافق مع رؤاه ومفاهيمه المسبقة. وهنا قد يبدو نوع من التقارب بين هذه القراءة والقراءة الأيديولوجية القومية لا سيماً في حديث

---

(1) تجدر الإشارة إلى أن نعيم اليافي قد إشارة إلى هذه القراءة وأدخلها ضمن «التلقي الوثائقي»، تحت المستوى الديني، وربطها بما يُسمى أسلمة/إسلامية النظرة إلى الحياة. انظر، **الشعر والتلقي**، ص42 .

(2) نعيم اليافي، **الشعر والتلقي**، ص42، 43.

بعض الدارسين عن «القارئ العربي المسلم»، أو عن «الرؤية الإسلامية» إلا أن الاختلاف يكمن في أن التعامل القومي العربي لم يقف عند مسائل الحلال والحرام، وتعامل مع الأسطورة تبعاً لجذورها الثقافية والحضارية لا لمفاهيمها الدينية وموافقة تلك المفاهيم-أو عدمها- للرؤية الدينية الإسلامية.

لقد تمت ملاحظة قراءتين للسياب تتعاملان معه من منظور أيديولوجي ديني هما قراءة أحمد الجدع في كتابه شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية[1] وقراءة أبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري في كتابه بدر شاكر السياب[2]. ويختلف الدارسان-رغم تقارب منظورهما-في التعامل مع الأسطورة، فقد اتخذ الأول منهما جانب إهمال الأسطورة وعدم الإشارة إليها حتى في القصائد التي يستشهد بها، والتي تحمل إشارات أسطورية[3]، بينما أخذ ثانيهما موقفاً آخر وهو إيراد الأسطورة مع محاولة إعطاء تفسيرات واقعية ومقبولة دينياً لها. كما تجدر ملاحظة اختلاف غرض القراءة عند الدارسين؛ فالكتاب الأول ترجمة لعدد من شعراء الجزيرة العربية، والسياب أحد هؤلاء الشعراء، في حين كان غرض الكتاب الثاني دراسة شعر السياب على وجه الخصوص.

يقدم أحمد الجدع كتابه على أنه ترجمة لشعراء يمثلون نماذج مشرقة قدمت روائع من الشعر متعلقة بأصالة الماضي وعراقته، ومستمدة من تقدم العصر وثقافته[4]؛ مما يوحي بأنه يعتبر السياب أحد هذه النماذج. لكن الرؤية الأيديولوجية للدارس لا ترى فيه ذلك، فهو يقدم عدداً من الملاحظات السلبية حول ثقافة السياب معتبراً أن ثقافته الإسلامية شبه معدومة[5] وثقافته العربية

---

(1) ط(1)، (مؤسسة الشرق، الدوحة (قطر)، عمّان (الأردن)، 1984).

(2) لقد تمت الإشارة إلى أحد جوانب هذه القراءة في معرض الحديث عن القراءات الشارحة. انظر، ص 58 من هذا البحث.

(3) كان يمكن إسقاط هذه القراءة من البحث نظراً لإهمالها الأسطورة، لكنها مثال على الإقصاء الناجم عن رؤية أيديولوجية مسبقة، لا سيما أن الدارس يدرس قصيدتين حظيتا بعناية عدد وافر من الدارسين وهما: **«العودة لجيكور»** و**«المسيح بعد الصلب»**. غير أنه لن يتم الوقوف عندها تفصيلياً نتيجة لذلك.

(4) أحمد الجدع، شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، ص3. ويلاحظ أن الدارس-تبعاً لهدف القراءة-يبدأ بسرد سيرة حياة الشاعر، والروافد الثقافية لشعره، بالإضافة إلى العوامل المؤثرة في هذا الشعر دون أية إشارة إلى الأسطورة. المصدر نفسه، ص14-55.

ضعيفة، في مقابل رسوخ وعمق ثقافته المسيحية التي تبدت في حشد من المصطلحات المسيحية في شعره، والتي يرجعها إلى التأثر الشديد بإليوت وإيديث سيتويل[1]. هنا لا يفصل الدارس بين النص ومبدعه ويتعامل معهما كشيء واحد، ويحاكم النص بمقاييس الصحة والخطأ؛ فما وافق نظرته الإسلامية قبله والعكس صحيح[2]، دون أن يتعامل مع النص ضمن علاقاته الخاصة، بل يتعامل معه كألفاظ وتعابير مفردة، وعبر الدلالات المباشرة للألفاظ والمعنى الواضح المباشر. إن ذلك كله يتعارض مع اعتبار الشاعر أحد النماذج المشرقة في شعر الجزيرة العربية، ومن هنا يلجأ الدارس لأمرين أولهما اختيار قصائد لا تتعارض مع الرؤى الإسلامية ليعتبرها نماذج لاتجاهات الشاعر في الشكل والمضمون، وثانيهما عدم الاستطراد في ذكر الشواهد التي تدل على ضعف الرؤية الإسلامية عند الشاعر-كما ذكر الدارس- رغم إقراره بأن دواوينه مليئة بمثل تلك الشواهد، وبأن السياب حين تبين له ضلال المنحى الشيوعي انقلب إلى المنحى المسيحي، فبقي تائهاً غريباً في انتمائه[3] والدارس في ذلك كله يحاول تحقيق نوع من الانسجام والتآلف في قراءته، والتبرير لوضع السياب ضمن النماذج المدروسة.

على خلاف أحمد الجدع يسعى أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري إلى الوصول إلى مفاهيم الحداثة وسماتها من خلال قراءة شعر السياب؛ فهو يعتبر الشاعر همزة وصل بين سلفية الشعر القديم ومعمارية القصيدة الحديثة[4]. ويمكن ملاحظة موقفه الديني منذ بداية الدراسة حين يؤكد أن التجديد مشروع تاريخي تبنته أمتنا الإسلامية، ويقسم من ينتسبون إلى التاريخ الإسلامي إلى ملحدين

---

(1) المصدر السابق، ص40، 41.

(2) من ذلك أن الدارس يرى في قصيدة **«العودة لجيكور»** أمراً واحداً هو استخدام فيض من التعابير المسيحية، وخطأ الشاعر الواضح في التراث الإسلامي حين ذكر بأن العنكبوت حاكت خيوطها على غار حراء وليس على غار ثور. وينتقد عنوان **«المسيح بعد الصلب»** على اعتبار أن المسلمين ينكرون صلب المسيح. تبعاً لذلك يفضل أحمد شوقي على السياب لالتزام الأول بالمعايير الإسلامية حول الصلب. المصدر السابق، ص42، 43.

(3) القصائد هي: **«ديوان شعر»**، **«إقبال والليل»**، **«شناشيل ابنة الجلبي»**، ويورد الدارس هذه القصائد كمختارات شعرية دون قراءة تحليلية، المصدر السابق، ص43.

(4) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص11، وانظر أيضاً اعتبار الدارس للسياب أنه يمثل مرحلة وسطية بين الرومانسية والحداثة، ص22، 23، 45، 46.

وموحدين، غير أنهم في ميدان الأدب يكادون يجمعون على ترك الإفادة من الأدب اليوناني والروماني لما فيه من وثنيات، ولهذا لم يلتفتوا إلى الأساطير اليونانية. هذا من ناحية توظيف الأدب، أما من ناحية بنية الشعر وأشكاله الجمالية فلا حجر في الدين ولا في الفكر على الأخذ بالجديد[1]. ويمكن ملاحظة قسمة الدارس للأدب إلى شكل ومضمون، وهو أمر مرتبط بالقراءة الأيديولوجية كما سبقت الإشارة. من هنا يرتبط التجديد في المضمون بالقبول الديني، ويتم رفض الأساطير لوثنيتها، في حين يبقى التجديد في الشكل مفتوحاً على مصراعيه. وكأن الدارس في هذا الأمر يتعامل مع النص الأدبي باعتباره شكلاً ومضموناً يمكن فصل أحدهما عن الآخر فصلاً تاماً، ويمكن قراءة أحدهما بمعزل عن الآخر. لذلك تتجه القراءة للحديث عن مشروعية التجديد في مضمون النص، ويتم فيها رفض التجديد الذي يهزأ بالأمة لغة وديانة وتكويناً وتاريخاً[2].

يعتبر الدارس السياب أباً للحداثة لأنه أول شاعر سار في هذا الطريق الذي حول فيه الأنماط الحداثية الأجنبية الغربية وأفكارها إلى أداء فكري عربي حديث. لكن ذلك لم يمنعه من الاحتراز بأن الأصالة لا تعني النقاء الديني، إذ إن السياب وغيره من طلائع التجديد ومن تابعهم ضعيفو الحس الديني، والسر في ذلك أن ذوي الحس الديني الذين هوايتهم أدبية غير واعين بالحداثة الأدبية أصلاً[3]. وكأنه بذلك يقر بوجود تعارض بين الحداثة والدين، ليعود مرة أخرى إلى الفصل بين مشروعية التجديد في المضمون، ومشروعيته في الشكل.

لقد قرأ الدارس عدداً من قصائد السياب ضمن الإطار السابق، وسيتم التوقف هنا عند قصيدتي «مدينة السندباد»و«النهر والموت»[4]

(1) يلاحظ هنا أن الدارس يتحدث عن الأدب العربي منذ العصور الإسلامية الأولى، من هنا تأتي إشارته إلى أبي العلاء المعري والأدب الصوفي ضمن الأدب الذي لم تقبله الأمة الإسلامية. المصدر السابق، ص19.

(2) المصدر السابق، ص22. ويلاحظ أن الدارس يحدد هذا الرفض بما أسماه «الطبع العربي الرجولي» الذي يأبى قبول مثل هذا الأدب، وما في ذلك من غموض هذا التعبير وصعوبة تحديده، إضافة إلى صعوبة تحديد من ينتمي إلى هذا الطبع، وفي ذلك عودة إلى ما سبق الحديث عنه حول مفهوم «القارئ العربي».

(3) المصدر السابق، ص70 .

(4) لقد سبق إيراد قراءة الدارس لقصيدة «أغنية في شهر آب» ضمن القراءة الشارحة. انظر، ص60-62.

أ-مدينة السندباد

يرى الدارس في القصيدة مثالاً على بدايات السياب الحداثية، من ثم يصفها بالوضوح والغنائية، لكن التجديد فيها يأتي من ناحية سعة التعبير الفني حيث يعمد الشاعر إلى إفعام القصيدة بالرموز لاستيحاء دلالاتها. وهنا يتضح عدم وضوح المفاهيم في ذهن الدارس إذ كيف يجتمع كون القصيدة واضحة وغنائية، «وخطابية وتقريرية كاملة، وتعبيرات توكيدية مباشرة»مع كونها مفعمة بالرموز[1]؟ كيف يجتمع التعبير الرمزي مع المباشرة والوضوح؟ ذلك ما لا تجيب عليه القراءة. في الوقت نفسه يذكر الدارس أن الشاعر قد حشد في هذه القصيدة عدداً من الأساطير ليكثف دلالتها على الحلم والبعث، وهو يرى الرموز مدلولات لغوية ينظر إليها ضمن دلالتها المرجعية المعجمية لمقارنتها بالدلالة الجديدة المعطاة لها، ثم يفسرها من خلال إيراد الأبيات وشرح رموزها. ومن الأمثلة على ذلك ما يفعله الدارس مع رمز «المطر» إذ يذكر أنْ الشاعر قد استعمل الكلمة القاموسية العادية بأبعاد إيحائية من المسمى لا الاسم ليرفد بتلك الأبعاد دلالات الرمز الأسطوري؛ فالمدلول العادي للكلمة هو اعتبار المطر رمز الخصب للأرض والناس، أما الرمز (الفني) الجديد فهو اعتباره رمز التغيير السياسي والاجتماعي[2].

إن الدارس يتعامل مع الأسطورة انطلاقاً من منظوره الديني فيرى أنه مهما كانت الأساطير رمزاً أدبياً «فهي في منتهى الكفر الاعتقادي إذا استعملت طبق دلالتها الوثنية»[3]؛ أي أن على الشاعر إسقاط الدلالة الأصلية للأسطورة ليتخلص من وثنيتها، وإلا وقع في منافاة الدين. لذلك ركز الدارس -في قراءته- على الدلالات الجديدة للأسطورة، مهملاً -في ذلك- دلالة ورود أسماء أسطورية في القصيدة مثل «أدونيس» أو رمز «ألعازر»، إذ إن الشخصية الاسطورية لا تملك أهمية في حد ذاتها، إنما تكمن أهميتها فيما يعطيه لها الشاعر من دلالات

---

(1) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص78، وحول إفعام القصيدة بالرموز، المصدر نفسه، ص70، 71. وانظر القراءة المفصلة للقصيدة، ص71-78.

(2) انظر أمثلة أخرى على شرح الرموز كرمز «حراء» الذي فسره الدارس بأنه رمز لمتعبد يطلب الخلاص للأمة، وصلب المسيح الخ، المصدر السابق، ص73-75 .

(3) المصدر السابق، ص175 .

جديدة. أو يقوم بتفسير الرمز بشكل لا يتعارض مع الرؤية الدينية محاولاً إقصاء كل ملمح أسطوري وثني. من هنا فإنه عندما يتوقف عند مقطع «رجم الزوجات» يفسر رمز «عشتار» في خاتمة القصيدة على أنها الأم والحبيبة، وهي أقرب إلى الثانية منها إلى الأولى. كما يفسر «النخلة» على أنها رمز للعراق(الوطن الأم)، معتمداً على قول الشاعر (وللنخيل في شطها عويل) أي شط المدينة. ليصل إلى تأويله النهائي بأن العبارة-والقصيدة كاملة- تجسيد ليأس الشاعر من تغيير جديد في وطنه، وهو موقف ذو دلالة سياسية واقعية. إضافة إلى ما سبق يختار الدارس أحد الرموز ويعتبره أشدها ملاءمة لموضوع القصيدة، وهو رمز «قابيل» الذي استبعده الشاعر إلا قليلاً، وآثر عليه-كما يذكر - رموز تموز وعشتار والمسيح ويهوزا وألعازر وسربروس[1] ولعل في ذلك ارتباط بسمات القراءة الأيديولوجية التي تنطلق من قناعات مسبقة للدارس يحاول فرضها على النص أو مبدعه، وتتعامل مع النص-تبعاً لذلك- ضمن قوانين الصحة والخطأ، متحدثة عما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن أو موجود في النص فعلاً.

2-النهر والموت:

يقرأ الدارس القصيدة في إطار لغوي، ويقرر منذ بداية القراءة بأنه لا يكاد يوجد فيها تعبير لغوي معجمي مباشر، فهو يرى الرموز مفردات لغوية يتم البحث أولاً عن معناها المعجمي المباشر، ثم ملاحظة ما أجراه الشاعر من تغيير في دلالتها؛ فعلى سبيل المثال- يذكر أن «الجرس» دلالته الحرفية المعجمية صوت يخرج من الحديد وهو آلة تصوِّت. ودلالته الإشارية العامة: النداء والإنذار والفرح، والعرب تعلق الجرس في عنق البعير زينة وفخراً. أما الدلالة الإشارية عند السياب فهي: الفرح[2].

يلتفت الدارس أيضاً إلى أن القصيدة قائمة على موقف جدلي بين ماضي الشاعر البائس وحاضره الذي تتسلط فيه قوى الشر، ومستقبله الذي سيكون منتصراً بعد تضحية وفداء. وهي الجدلية ذاتها التي تظهر في الدلالات، حيث

---

(1) المصدر السابق، ص77 .

(2) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص86. وانظر أيضاً تفسيره لرمز «البلورة»، ص86، «الأطفال»، ص94 .

يقرن الشاعر اللفظ بنقيضه، أو الموقف بنقيضه[1]، وهو ما يمتد إلى القصيدة في مستواها العام، حيث تحمل القصيدة ملامح مزدوجة: رومانسية وحداثية: تتبدى الرومانسية في رغبة الشاعر وتمنيه بأن يسعف النهر بالقمح والزهور، وهي رغبة تحمل دلالتين: الحب العالق بالنهر والقرية، التمثيل لهذا الحب بمعنى وثني هو العبادة لأن الشاعر شبه تعبيره الذي يقدمه قمحاً وزهوراً بقرابين الأوثان ونذورها. وعلاقة ذلك بالرومانسية أن الرومانسية في أوجها بالغت في التعبير عن الحب بالعبادة[2]. أما بذور الحداثة فتتبدى في أداء القصيدة الفني الذي يعتمد على ظلال الألفاظ، وفي مجئ القصيدة على نمط التفعيلة، وفي ارتفاع القصيدة عن الانغلاق الذاتي الرومانسي، إذ إن رؤيا الشاعر المستقبلية تحتم جَعل غنائه الرومانسي دافعاً للحركة والتغيير[3].

لقد ارتبط تأويل الدارس للقصيدة بمنظوره الأيديولوجي، حيث يمكن ملاحظة موقفه من الأسطورة فيه؛ فهو يؤول دلالة «الموت والبعث» في القصيدة بما يتناسب معه، ويذهب إلى أن الموت ليس عقيدة متيافيزيقية عند الشاعر، وليس اصطناعاً لمدلول العنقاء وشبهها عن فكرة الموت والبعث؛ لهذا لا تعدو الفكرة أن تكون دعوة للتضحية والفداء من أجل انتصار الوطن الأم. لكنه - في الوقت نفسه- يقدم تأويلاً آخر، حين يذكر أن السياب قد استعمل النهر وهو يعني به نهر بويب الحقيقي، فهو يلبسه ذكريات الطفولة، وفي الوقت نفسه يرمز به عن نفسه شاعراً، لأن نهر بويب سيظل متدفقاً بالعطاء كما كان الشاعر متدفقاً بإبداعه؛ الأمر الذي يعني أن ضياع الشعر هو موته في عصر القوى المضادة،

---

(1) من الأمثلة على ذلك: نداء الشاعر كأجراس الفرح تنادي من برج شاهق، يقابله تبدد هذا النداء المرح في العمق لأنه يضيع في قرارة البحر. الشجر موجود لكن الغروب يبتلعه، وهكذا. انظر الأمثلة، المصدر السابق، ص86، 87. وتجدر ملاحظة أن الدارس يرى أن هذه الجدلية هي سمة عامة في ديوان (أنشودة المطر). المصدر السابق، ص84.

(2) يضيف الدارس إلى هذه السمة وجود غرض الحنين، إذ إن حنين الشاعر إلى ماضيه في القرية يعد أيضاً غرضاً رومانسياً. ويجدر بالذكر أن الدارس يعتبر السياب مرحلة وسطية بين الحداثة والرومانسية، وهذه القصيدة نموذج لذلك. المصدر السابق، ص87. وتجدر الإشارة إلى أن الدارس يقدم هنا ملاحظات استطرادية عامة حول السمات الرومانسية في الشعر. المصدر نفسه ص88-94.

(3) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص95 .

ولكن الشعر لا يضيع لأنه يحرك الأجيال اللاحقة، وهذا هو معنى الموت والبعث في فكرة القصيدة[1]. بذلك يعطي الدارس تأويلين لفكرة البعث في قراءة واحدة؛ فهو مرة دعوة للتضحية من أجل انتصار الوطن، ومرة أخرى استمرار للشاعر من خلال بقاء شعره؛ ولعل ذلك راجع إلى محاولته إعطاء الفكرة الميتافيزيقية دلالة موضوعية يبتعد بها عن الإيحاءات الوثنية التي لا يقبلها، معتمداً في ذلك على تفسيره الخاص السابق للنص والآتي من خارجه .

إن الدارس في تعامله مع الأسطورة في كامل قراءته يحاول إقصاءها عبر نفي دلالاتها الوثنية، أو يحاول إرجاعها إلى مقابل واقعي وتفسيرها من خلاله. وذلك مرتبط بمنظوره الأيديولوجي الذي يعتبر الأسطورة من إرث المجتمعات الكافرة التي عصت الأنبياء عليهم السلام. وهو يرى أن الذين فقدوا الحس الديني وأشربوا حب الوطنية والقومية بغير شرطهما الإسلامي لا يغرمون بهذه الأساطير لحاجة أدبية فحسب، بل يرون أنها نابعة من قلب الشعب وصنيعه فلا بد من استلهامها، وليس عندهم من الورع ما يوحشهم من الكفر[2]. وهذا يعود إلى رؤيته في بداية القراءة حين تحدث عن نوع من التعارض بين الحداثة والإسلام- كما سبقت الإشارة؛ تلك الرؤية القائمة على أيديولوجية دينية تعامل النص من زاوية الحلال والحرام، وترى تبعاً لذلك أن من وظف الأساطير هم من لم يتورعوا ولم يخشوا وحشة الكفر. نتيجة ذلك كله حاول تقديم تأويلات للأسطورة التموزية عند السياب بشكل يهمل أو يتناسى وثنية الأسطورة[3]، ويهمل -في الوقت نفسه- جدليتها ودلالتها الرمزية الأساسية، ليعطيها دلالات سياسية واقعية، أو إبداعية ترتبط بدور الشاعر ورسالته الإصلاحية.

❊ ❊ ❊

---

(1) انظر هذا التأويل، المصدر السابق، ص76، 94، 97. كما تجد ملاحظة أن الموقف الديني للشاعر يتبدى أيضاً في بعض الملاحظات التي يقدمها، حول قراءة إحسان عباس، أو حول بعض تعبيرات السياب، وهي لا ترتبط بسمات فنية قدر ارتباطها بأيديولوجية الدارس، من ذلك عبارات :«هذا تعبير وثني لا تقبله الحاسة الدينية بأي تجوز أدبي»، «هذا تعبير كفري بلا مراء» المصدر نفسه، ص83، الهامش 13، 14 .

(2) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص198 .

(3) ينطبق ذلك أيضاً على قصيدة «**أغنية في شهر آب**» التي وردت سابقاً. انظر ص60 من هذا البحث .

انطلاقاً مما سبق يمكن القول إن القراءات الأيديولوجية السابقة قد اشتركت في سمات عامة أهمها التزامها الواضح بأيدلوجية الدارس سواء كانت يسارية ماركسية أو قومية عربية أو عقيدة دينية. من هنا ربطت النص بمبدعه ربطاً مباشراً ؛ فالماركسي يبحث في النص عما يشي بالتزام الشاعر بقضايا المجتمع أو عدمه، والقومي العربي يبحث عما يثبت فيه عودة الشاعر إلى رموزه التراثية العربية، والإسلامي يرى أن إسلامية النص تعني إسلامية المبدع، وأن ضعف السمات الإسلامية في النص يعني ضعف الوازع الديني عند مبدعه. نتيجة لذلك يختار الدارس عناصر معينة يبرزها في النص على حساب عناصر أخرى فيه، ونتيجة لذلك أيضاً اختلف موقف الدارسين من الأسطورة فرأى فيها بعضهم ستاراً يخفي فيه الشاعر تراجعه عن الالتزام، ورأى فيها بعضهم الآخر أمراً مقبولاً ما دامت تنتمي إلى جذور عربية، في المقابل وقف عدد من الدارسين الأيديولوجيين موقفاً رافضاً أو مشككاً من الأسطورة-لا سيما الأسطورة الغربية-فهي سمة تغريب وزيف تخفي انهيار قيم الشاعر، أو هي استعارة ثقافية لا تجد لها مكاناً في التراث والفكر العربي، أو هي فكر وثني لا يجدر العودة إليه وتوظيفه. وقد اتخذ تعامل الدارسين مع الأسطورة أشكالاً عدة-تبعاً لذلك- فمرة يهملها الدارس تماماً ولا يشير إليها، ومرة أخرى يوردها كدليل على انهزام الشاعر وسلبيته، وثالثة يوردها الدارس باحثاً لها عن تفسير مقبول يتماشى مع أيديولوجيته التي ينطلق منها.

كما اشتركت القراءات السابقة في اعتراف دارسيها بأهمية السياب واحداً من رواد الحداثة، وبقدرته على التوظيف الأسطوري عند معظمهم، لكن تلك القراءات -رغم هذا الاعتراف- لم تتوقف عند السمات الفنية في توظيف الأسطورة-إلا ما ندر، وركزت جهدها في قراءة دلالات الأسطورة، الأمر الذي يعني في جانب منه الفصل بين المضمون والشكل. ويعني في جانب آخر إعطاء المضمون الأولية على حساب الشكل. في كل تلك الحالات تم التعامل مع النص من منطلق القبول أو الرفض، وبرزت مقاييس الصحة والخطأ؛ فما اندرج ضمن أيديولوجية الدارس تم قبوله، وما خالفها تم رفضه أو إقصاؤه.

* * *

يمكن القول إن القراءات السابقة جميعاً -سواء كانت شارحة أو نفسية أو

أيديولوجية- تشترك في كونها قراءة واقعة خارج النص، بمعنى أنها قراءات تنطلق من القارئ إلى النص، وتتعامل معه وفق قوانين مسبقة تكمن خارجه؛ فهي تقرأ النص ضمن انتمائه إلى فكرة مسبقة أو اللاوعي أو المجتمع أو الدين، أو إلى تفسير القارئ الخاص على أبسط احتمال. من ثم تبدو هذه القراءات أقرب إلى تبني مفهوم التفسير الوحيد للنص-وهو تفسيرها الخاص- مقصية بذلك احتمال وجود تفسيرات أخرى لذلك النص. وهي -في ذلك كله- تتعامل مع قارئ مقصود تنتج له، فغلبت عليها آلية الشرح أو التفسير، وأعطت التوصيل مكانة مهمة في عملية الإبداع الشعري؛ بحيث يكون هدف الشاعر إيصال فكرة ما، ودور الناقد شرحها وتوصيلها لذلك القارئ.

في ذلك كله تم وضع الأسطورة ضمن معادلات محددة، أو مفاهيم مسبقة؛ فهي إما مقابل لفكرة ما يشرحها الدارس-كما في القراءة الشارحة، أوهي نتيجة هروب أو تعويض،أو تعبير عن عوامل مكبوتة في لا وعي الشاعر-كما في القراءة النفسية، أويتم إقصاؤها ورفضها نتيجة كونها ستراً يخفي بها الشاعر بعده عن الالتزام-كما في- القراءة الأيديولوجية الماركسية، أو يتم رفضها نظراً لجذورها غير العربية، أو محاولة ردها إلى جذور عربية على أقل تقدير-كما في القراءة القومية العربية. أو رفضها نتيجة مفاهيمها الوثنية المتعارضة مع المنظور الإسلامي كما في القراءة الدينية. وبذلك تتحول الأسطورة إلى مضمون وليس إلى صيغة فنية قد يكون لها دور فاعل ومؤثر في بنية القصيدة ومرتبط بفنيتها لا بأفكارها أو دلالاتها. وإذا كانت كل قراءة تحمل جانباً تأويلياً خاصاً بها ناتجاً عن التفاعل بين القارئ والنص، فإن الجانب التأويلي في تلك القراءات ينتمي إلى القارئ أكثر منه إلى النص، بحيث يهيمن أفق توقع القارئ على ما سواه، وبعبارة أخرى تهيمن ذاتية الدارس على كل عناصر القراءة الأخرى.

الفصل الثاني

سجل النص

تحرك عملية القراءة عدداً من الأنشطة التي تعتمد على النص بما يقدمه من مؤشرات ورؤى مختلفة من جهة، وعلى القارئ بما يملكه من معارف وتصورات من جهة أخرى، ذلك بهدف الوصول إلى تفاعل يمارس فيه كل من النص والقارئ تأثيراً متبادلاً. وحتى يتم الوصول إلى هذا التفاعل ومن ثم تحقيق عملية التواصل يحتاج القارئ والنص إلى وجود أرضية مشتركة بينهما تسمح ببناء ذلك التواصل يمكن أن يطلق عليها اسم «السجل» أو«رصيد النص»[1]. مما يعني أن المعارف السابقة تمارس دوراً مهماً في إقامة العلاقة التواصلية بين القارئ والنص، ومن ثم في إنجاح عملية القراءة.

يشتمل مفهوم «الرصيد»-إذن- على عنصرين كبيرين أساسين هما: المعايير الاجتماعية والتاريخية، والعناصر الثقافية بما في ذلك العناصر الأدبية. ويشترك

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص75، 84. ويجدر بالذكر أن آيزر قد ذكر بأن أوستن قد أشار إلى «الرصيد» كأحد شروط نجاح العبارة الأدائية، وهو ما ظهر عنده تحت سمى «الأعراف المشتركة»، كما أن أنصار بنيوية براج قد أسموه «الواقع خارج النص» Extratextual . المصدر نفسه، ص75. وحول تعريف الرصيد ومفهومه انظر أيضاً: فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة»، ص347؛ عبدالعزيز طليمات، «فعل القراءة»، ص154، 155.كما ورد عند ياوس تحت اسم «أفق التوقعات»، انظر:

Hans Robert Jauss, "Literary History AS A Challenge To Literary Theory", P.166.

وتجدر ملاحظة اقتراب هذين المفهومين من «التناص» كما سبقت الإشارة إلى ذلك في تمهيد هذا البحث.هامش ص31. ويجدر بالذكر أنه سيتم تناول قراءات الأسطورة في شعر السياب ضمن إطار مصطلح آيزر «السجل» أو «الرصيد».

هذان العنصران في توجيه الحوار بين النص والقارئ، مما يعني أن وجود تلك العناصر ليس عبثياً إنما هي تمارس دوراً خاصاً في العمل الأدبي. فهي من جهة تقدم للقارئ إطاراً مرجعياً محدداً ومن جهة تعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحول إلى خلفية لعملية التواصل، وتقدم إطاراً عاماً يمكن وضع رسالة النص أو معناه فيه»[1]. وهكذا يمارس النص دوره في توجيه عملية القراءة، وفي إقامة حوار تفاعلي مع معارف القارئ التي لا تختفي بل تبدأ في تكوين خلفية وإطار مرجعي لعملية الإدراك والفهم، إذ إن القارئ لا ينسى تجاربه السابقة بل يستحضرها حين يقرأ، ولعل تلك التجارب هي المسؤولة عن السبل المتباينة والمتعددة في عمليات القراءة.

انطلاقاً من المفهوم السابق، يمكن القول إن قراءات الأسطورة في شعر السياب قد اتخذت شكلين، أولهما قراءة الأسطورة انطلاقاً من ملاحظة المعايير الاجتماعية والتاريخية والتفاعل معها، إذ تتم قراءتها من خلال ظروف حياة الشاعر وتفاعله مع مشكلاته الشخصية أو مع مشكلات مجتمعه السياسية والاجتماعية، وهو ما سيطلق عليه في هذا البحث اسم «القراءة ضمن الرصيد الاجتماعي التاريخي». أما ثانيهما فهو قراءة الأسطورة انطلاقاً من ملاحظة علاقة نص السياب بنصوص سابقة عليه -سواء كانت للشاعر نفسه أو لشعراء آخرين، أو ملاحظة المصادر الثقافية التي أطلع عليها الشاعر ومارست دوراً مهماً في نصوصه الأسطورية، أو في تعامله مع الأسطورة. وهو ما سيطلق عليه اسم «القراءة ضمن الرصيد الأدبي».

أ-القراءة ضمن الرصيد الاجتماعي التاريخي:

قد تختلف العناصر التي يتناول من خلالها الدارس النص الأدبي وتتباين فيما بينها، لكن العلاقة بين المبدع وعمله الأدبي، أو العلاقة بين العمل الأدبي والمجتمع قد تبقى من أهم العناصر التي التفت إليها عدد من الدارسين؛ إذ وردت محاولات نقدية لفهم العمل الأدبي من خلال علاقة الأديب بذلك العمل، أو علاقة الأديب بواقعه[2]. مما يعني رؤية النص ممثلاً لأنساق فكرية أو

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص85، 211.

(2) من ذلك ما فعله «تين» في مثلثه المعروف «**العرق والبيئة واللحظة**»، ودراسة سانت بيف=

اجتماعية معينة، أو اعتباره وثيقة تسجل شيئاً له وجود فعلي، وفي ذلك تغدو سيرة الأديب الشخصية ذات أهمية بارزة في فهم العمل الأدبي. غير أن هذه النظرة قد حظيت بعدد من الانتقادات إذ إنه لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي بوصفه وثيقة تسجل شيئاً له وجود فعلي، بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدي إلى ابتكار شيء لم يكن له وجود من قبل[1]. وبعبارة أخرى يمكن القول إن هذه النظرة إلى العمل الأدبي، من خلال الإشارات الاجتماعية التاريخية فيه، أو من خلال علاقته بسيرة حياة مبدعه، تتحرك في إطار تبسيطي يتعامل مع الأدب باعتباره تسجيلاً لما هو موجود، بينما يتم في العمل الأدبي إعادة صياغة وترميز لتلك العناصر لا مجرد تسجيلها، و«حتى حين يكون في الأثر الأدبي عناصر يمكن على وجه اليقين أن تعد تابعة لأخبار الأديب وسيرته، فإن ترتيب هذه العناصر في الأثر نفسه يعاد ويجرى عليها التحويل والتغيير حتى تفقد كل معنى ذاتي لها، وتصبح مادة إنسانية محسوسة أي تصبح عناصر من صميم الأثر الأدبي نفسه»[2]. إنه أمر مرتبط بالفرق الجوهري بين العمل الأدبي الفني والحياة الواقعية، من هنا فإن عناصر الرصيد الاجتماعية التاريخية ما هي إلا عناصر ترميزية وإشارات تدفع القارئ للبحث فيها أو التفاعل معها.

تتفاوت العناصر الاجتماعية التاريخية للرصيد في الطريقة التي تتخذ فيها مكانها في ذلك الرصيد، وهي تخضع -كما ذكر آيزر- إلى التحول أو التعديل بصورة ما عن طريق إزاحتها من سياقها الأصلي ومن وظيفتها.من ثم فإنها تصبح قادرة -في النص الأدبي- على إقامة صلات جديدة، إلا أن الصلات القديمة تظل

= للأدب في إطار علاقة الأديب بجنسه ووطنه وعصره، وغير ذلك. ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ج(1)، ص206، 207؛ رينيه ويليك، **نظرية الأدب**، ص109. ويجدر بالذكر أن عدداً من الدارسين العرب قد أشار إلى هذه القراءة ضمن مسميات مختلفة، انظر على سبيل المثال، عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص75، 76، نعيم اليافي، **الشعر والتلقي**، ص31؛ قاسم المومني، **في قراءة النص**، ص24، سامح الرواشدة **إشكالية التلقي والتأويل**، ص20، سمير حجازي، **النقد الأدبي المعاصر**، ص36.

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص4 .

(2) ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي**، ص501 وحول العلاقة بين النص والواقع انظر، فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص79، 80، 186؛ رينيه ويليك، **نظرية الأدب**، ص109-111.

حاضرة في الوقت نفسه ولو إلى حد ما على الأقل (وقد تظهر هي نفسها في شكل جديد)، ولابد لسياقها الأصلي أن يظل كامناً بدرجة تكفي لكي يمثل خلفية تعادل مكانتها الجديدة[1]، هنا يواجه القارئ بعض العناصر المألوفة في مناخ غير مألوف، وهو ما يدفعه إلى المشاركة في محاولة لبناء المعنى. إنها مشاركة تتضمن نوعاً من الإدراك والوعي لوجود ذلك الفارق بين النص الأدبي والواقع، ومن ثم صعوبة الاطمئنان إلى سيرة حياة الشاعر -وحدها- أساساً لفهم العمل الأدبي، أو الاطمئنان إلى أن ذلك العمل ينقل عناصر فكرية أو اجتماعية أو سياسية معاصرة للأديب.

لقد تناول عدد من الدارسين في النقد الأدبي العربي الأسطورة في شعر السياب من خلال عناصر الرصيد الاجتماعية التاريخية، فكانت هذه العناصر هي المحور الأساس الذي تعامل فيه هؤلاء الدارسون مع الأسطورة خاصة، وشعر السياب عامة. وقد اختلف اهتمام الدارسين بالأسطورة تبعاً لطبيعة الدراسة؛ فقد كانت هناك دراسات مهتمة بالأسطورة في شعر السياب على وجه التحديد، وهما دراستا علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب[2]، وعبدالرضا علي: الأسطورة في شعر السياب[3]. وهناك دراسات اهتمت بدراسة الأسطورة دراسة عامة هي دراسة أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث[4]. ودراسة ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الغربي الحديث[5]. بينما وردت دراسات أخرى تناولت الأسطورة عند السياب بوصفها جزءاً من دراستها لشعره، ولعل من أقدمها وأكثرها وروداً في الدراسات اللاحقة دراستي

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص75.

(2) ط (1) (شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982). ويجدر بالذكر أن هذه الدراسة عبارة عن رسالة ماجستير قدمت إلى جامعة عين شمس عام 1975، وقد أطلع عليها عبدالرضا علي واعتبرها أحد الدراسات السابقة.

(3) ط(2) (دار الرائد العربي، بيروت، 1984). ويجدر بالذكر أن الطبعة الأولى لهذا الكتاب قد صدرت عام 1978، كما يجدر بالذكر أيضاً أن الدارس في مقدمته قد نوّه بدراستي «إحسان عباس» و«عبدالجبار عباس»، المصدر نفسه، ص9.

(4) (د.ت، مكتبة عين شمس، القاهرة). ويجدر بالذكر أن الدراسة لا تحمل تاريخاً للنشر، لكن عدداً من دارسي الأسطورة عند السياب قد أشار إليها كأحد الدراسات القديمة في هذا المجال.

(5) ط(1) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978).

عيسى بُلاّطة: بدر شاكر السياب-حياته وشعره[1]، ودراسة إحسان عباس: بدر شاكر السياب -دراسة في حياته وشعره[2]. ومن هذه الدراسات أيضاً دراسة حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب -دراسة فنية وفكرية[3]، ودراسة ريتا عوض: بدر شاكر السياب[4]. ودراسة إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب-شاعر الأناشيد والمراثي[5]. ومقالة ناجي علوش: «بدر شاكر السياب»[6]. إضافة إلى ذلك وردت إشارات إلى الأسطورة أو قراءة لبعض قصائد السياب في دراسات أو مقالات عنيت بالشعر الحديث منها دراسة جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر- دراسات في الشعر[7]، ودراسة محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر[8]. ودراسة مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر[9]، وغيرها مما سيرد تناوله في موضعه من هذا البحث.

لقد اشتركت الدراسات السابقة -سواء في تناولها للأسطورة أو في قراءتها لبعض قصائد السياب- في الإطار العام الذي تنطلق منه في القراءة، وهو الاعتماد على سجل النص، أو على العناصر الاجتماعية التاريخية في القراءة،

---

(1) ط(4) (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987م)، ويجدر بالذكر أن للدارس قراءة أخرى صدرت بالإنجليزية سيتم الإشارة إليها في موضعها.

(2) ط(4) (دار الثقافة، بيروت، 1978م). ويجدر بالذكر أن البحث لم يعن بالفصول الأولى من هذه الدراسة نظراً لخلو القصائد المدروسة فيها من الأساطير، وبالتالي خرجت من موضوع هذا البحث، كما يجدر بالذكر أن الطبعة الأولى لهذه الدراسة قد صدرت عام 1969 .

(3) لقد تمت الإشارة إليها في موضعه من الفصل الأول.

(4) ط(1) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983) .

(5) (د.ت، دار الكتاب اللبناني، بيروت). ويجدر بالذكر أنها دراسة طويلة مكونة من أربعة أجزاء سيتم تناول ما يهم البحث منها فقط.

(6) (مجلة الآداب، السنة الرابعة عشرة، ع(3) ، آذار/ مارس، 1966م) .

(7) ط(1) (دار القدس، بيروت، 1975م).

(8) ط(3) (دار المعارف، القاهرة، 1984م) .

(9) (سلسلة عالم المعرفة (196)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995م). ويجدر بالذكر أنه سيتم التركيز على دراستي علي البطل وعبدالرضا علي، على اعتبار أنهما تدرسان الأسطورة عند السياب-وهو موضوع هذا البحث، ودراسة إحسان عباس نظراً لقدمها وأهميتها التي كمنت في تأثيرها في عدد من الدراسات اللاحقة لها. وما عدا ذلك من دراسات سيتم طرحه في موضعه من هذا البحث.

وفي الربط بين العمل الأدبي وحياة السياب بما فيها من صراعات مختلفة سواء مع المرض أو القوى السياسية المختلفة[1]. وقد ذهب عدد من الدارسين إلى أن الأسطورة قد شكلت سمة مهمة في الشعر العربي الحديث عامة، وفي شعر السياب خاصة، وكانت أهمية السياب-باعتباره أحد رواد هذا الشعر- تكمن في إدخاله الأسطورة إلى هذا الشعر. فقد ذكر عيسى بلاطة أن السياب-رغم فهمه الساذج لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث-إلا أنه قد نجح في تقديم الأسطورة إلى عدد من معاصريه، وأنتج قصائد ناجحة توظف الأسطورة في رؤيا معاصرة، فألهم معاصريه وأجيالاً جاءت بعده. لقد استحضر السياب الأسطورة من عالمها القديم الدافيء والحميم إلى الحياة المعاصرة، حيث وجد فيها النماذج الخالدة التي تجسد آمال الإنسان ومخاوفه، وجعلها ملائمة لحياة الإنسان العربي المعاصر[2]. وبذلك تكمن أهمية السياب كما يرى في بعث الأسطورة من مجاهلها العميقة إلى الحياة المعاصرة مما شكل عنصر إلهام وتأثير في عدد من معاصريه. غير أن إحسان عباس يزيد على ذلك حين يرى أن ميزة السياب-في بعض قصائده التي تعتمد على الأسطورة- لا تكمن في الاتكاء على الأسطورة، بمقدار ما تكمن في التفصيلات التي يضيفها والصور التي يوجدها[3]. ويجمع عبدالرضا علي بين الرأيين السابقين حين يعتبر السياب الرائد الأول دون منازع في القدرة على توظيف الأسطورة وفهم أسس توظيفها بشكل صحيح. هذا الأساس يقوم على قدرة السياب على تحميل الفكر البدائي في الأسطورة موقفاً

---

(1) يجدر بالذكر أن عدداً من الدارسين قدم ملاحظات وآراء عامة حول الأسطورة تتعلق بمفهومها وتعريفاتها المختلفة، والعلاقة العضوية بين الشعر والأسطورة، واعتبار الأسطورة سمة حداثية في الشعر العربي، إضافة إلى تتبع تاريخ ظهور الأسطورة في الشعر العربي. حول هذه المفاهيم، انظر على سبيل المثال: علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص29-52؛ عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص26-45؛ أنس دواد، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص12، 14، 16، 19-38، 41.

(2) Issa J.Boullata, "The Poetic Technique Of Badr Shkir AL-Sayyb, Critical Perspectives On Modern Arabic Literature, First Edition, Three Continents press, Inc, Washington, D.C, 1980, p.241,242.

(3) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م). ص169.

خلاقاً يتبدى في فهمه للواقع المعاش ومحاولة تغييره، وبذلك استطاع أن يجعل منها رؤية جديدة لإنسان جديد. إن السياب-وإن لم يكن الأول في توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث- إلا أن سابقته تكمن في كيفية التناول والتوظيف، وفي الطريقة الذكية لاختياره الرموز التي تضفي على التجربة الشعرية البعد الإنساني المطلوب[1]، ويلاحظ أن الآراء جميعاً تهتم بمسألة تعبير الأسطورة عن الواقع المعاصر للشاعر، وهو ما يرجع إلى ما سبق الحديث عنه حول العناصر الاجتماعية التاريخية التي تشكل المنطقة المألوفة التي ينطلق منها الدارس لفهم النص.

لقد سبقت الإشارة إلى اهتمام عدد من دراسي السياب بالربط بين الشعر

---

(1) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص9، 25. وانظر آراء أخرى مقاربة: جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، ص49؛ حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص200، علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي-دراسات نقدية**، ط(1)، (دار الشروق، عمّان، 1997)، ص8، 19 محمد الجزائري، **القاتل والضحية (ميثولوجيا وشعر) [تقصيات النص من أسطورة إيرا إلى السياب)**، ط(1)، (دار الوراق لندن؛ دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1998)، ص89، 90، 126، 127. ويجدر بالذكر أن عدداً من الدارسين حاول ذكر العوامل التي دفعت السياب إلى توظيف الأساطير، وهي في أغلبها لا تزيد على ما ذكره الشاعر نفسه حول هذا الأمر، أو ما ذكره أصدقاؤه ومعارفه في توثيق سيرة حياته. ويمكن القول إنها عوامل تقع خارج النص ولعل أهمها: تحقيق الشاعر ذاتيته، التصريح بتبرمه في القضايا السياسية، تقديم بديل لعالم اليوم المتناقض. انظر على سبيل المثال: عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص21، 25، حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص315 ؛ علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط(1)، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986)، ص78؛ عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص190؛

Issa J.Boullata, The poetic Technique of Badr Shaker AL-Sayyab, P,239.

ويجدر بالذكر أن جلال الخياط قدم ملاحظات عامة حول الأسطورة عند السياب تتلخص في عوامل عودة الشاعر إلى الأسطورة والاهتمام بتوظيفها، وذلك في قراءتين مختلفتين لم تزد إحداهما على الأخرى شيئاً يذكر: جلال الخياط، «الأسطورة والكائن الخرافي-في ذكرى السياب الثانية»، (مجلة الآداب، السنة الخامسة عشرة، ع(1)، كانون الثاني/يناير، 1967)، ص10، 11؛ جلال الخياط، **الشعر العراقي الحديث-مرحلة وتطور**، (دار صادر، بيروت، 1970)، ص179-183. وانظر أيضاً، ميشال خليل جحا، **الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، ط(1)، (دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1999)، ص129 .

وسيرة حياة الشاعر، بحيث جعلت سيرة حياته مرجعية أساسية في فهم نصوصه وتفسيرها. وقد ذهب بعض النقاد إلى أن سيرة الأديب قد يكون لها فائدة تفسيرية إذ إنها قد توضح إشارات أو كلمات وردت في عمل الأديب، كما قد تسعف السيرة في فهم نمو فن الأديب ونضجه أو تدهوره إن أصيب بالتدهور[1]. وفي هذا الإطار تتقدم عناصر الرصيد المرتبطة بتلك السيرة إلى واجهة القراءة لتشكل المنطقة المألوفة التي ينطلق منها الدارس في القراءة، كما تشكل -في الوقت نفسه- العوامل المساعدة على التفسير. من هنا فقد ربط عدد من دارسي السياب بين شعره من جهة وحياته الخاصة والأحداث السياسية التي مرت به من جهة أخرى. فقد قامت دراسة إحسان عباس على الجمع بين التدرج الزمني الذي يشتمل على سرد سيرة حياة السياب عبر مراحلها المختلفة، وقراءة القصائد التي كتبت في كل مرحلة، إضافة إلى ملاحظة العوامل النفسية المؤثرة في شعره،

والدراسة الفنية لعدد من قصائده. وقد ذكر الدارس أنه آثر طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو النفسي أو التراجع فيه، والتطور أو الانتكاس الفني، مؤكداً أن دراسة الشعر على مجلى الحقائق التاريخية لا يعني انتقاصاً من سماته الفنية، لاسيما حين يتفق الدارس والقارئ على أن ذلك الشعر كان جزءاً من الحركة الكلية في التطور الجماعي[2]. أي أن المدخل الأساس الذي يعتمده الدارس هو الربط بين الشعر وحياة الشاعر، وهو ذاته ما فعله جبرا إبراهيم جبرا الذي ذهب إلى أنه إذا كان في حياة السياب من الدراما الشيء الكثير فإن قصائده قد تؤخذ كلها كمأساة درامية متكاملة[3]. هكذا تغدو القصائد تعليقاً رمزياً على حياة

---

(1) ديفيد ديتشس، **مناهج النقد الأدبي**، ص506 .

(2) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص7، 8. وتجدر ملاحظة أن الدراسة تشتمل على بعض سمات القراءة النفسية لا سيما أن الدارس يذكر أن دراسة دخائل نفس الشاعر تعد وسيلة لفهم المنابع التي فاض الشعر عنها، لاسيما أن السياب قد خضع في وقفته التاريخية والنفسية لعوامل عنيفة تركت آثاراً عميقة في شعره. المصدر نفسه، ص7، 8. غير أنه قد تمت ملاحظة غلبة الاعتماد على سجل النص والربط بين الشاعر وحياته على هذه القراءة مما دفع البحث إلى وضعها في هذا الفصل.

(3) جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، ص50، وهو ما كرره الدارس في قراءة أخرى له حين ذكر أن السياب عاش صراعاً بين الحياة والموت، وأن فهم شعر السياب على حقيقته =

الشاعر، وسمات دالة على ما مرّ به من مآسٍ ومصاعب. وقد برز هذا الربط واضحاً في كتاب عيسى بلاطة الذي يمكن اعتباره أقرب إلى سيرة الحياة منه إلى الدراسة والتحليل، فأتت القصائد-تبعاً لذلك- شواهد مكملة لجانب من جوانب حياة الشاعر أو أكثر، مما يمكن اعتباره شاهداً واضحاً على جعل الشعر تابعاً لحياة الشاعر. وهو المدخل ذاته الذي يفسر اهتمام حسن توفيق بسرد سيرة حياة السياب في بداية دراسته وإفراد فصل كامل لها، والذي جعل أنس داود لا يغفل ما يفيد النص من إلمام بحياة الشاعر وعصره وظروفه الاجتماعية ومشكلاته النفسية، أي أن القراءة عنده قامت على البصر بالظاهرة الفنية داخل وجودها التاريخي، وصلاتها الخفية بالفكر والحياة، وصولاً صوب هدف عام هو تعميق دلالة الأسطورة والكشف عن مصادرها وتحديد قيمتها الفنية على حد تعبير الدارس[(1)].

لقد أثر المدخل السابق في تناول الدارسين للأسطورة في شعر السياب، وبرزت في ذلك ملامح أساسية مشتركة هي :-

أ/1-قسمة حياة السياب إلى مراحل:-

لقد قُسمت حياة الشاعر إلى مراحل متعددة، وصُنِّفت الأساطير تبعاً لتلك المراحل؛ ودُرِست الأسطورة حسب ورودها في كل مرحلة، كما فسرت غلبة رموز أسطورية على أخرى انطلاقاً من طبيعة المرحلة التي كان يعيشها الشاعر، وتساوت في ذلك الدارسات الموجهة للأسطورة فقط، مع الدراسات المهتمة بشعر السياب بشكل عام، كما تساوت الكتب والمقالات في هذا الأمر أيضاً. وقد لعب تقسيم إحسان عباس دوراً مهماً ومكانة بارزة لتاريخ كتابة الدراسة المبكر، حيث ارتبط تقسيمه بالمفهوم التاريخي التطوري الذي انطلقت الدراسة منه، فقسم الدارس قصائد الشاعر إلى مراحل تبعاً للمراحل التي مر بها السياب في حياته، وربط ظهور أساطير بعينها أو اختفاءها بتلك المراحل، بحيث شكل سجل النص مرجعية وثائقية ساعدت الدارس على فهم نوع من التحول الفني في

= سيكون من زاوية الصراع الذي عاشه. جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة-دراسات نقدية**، ط(2)، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979)، ص18 .

(1) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص7-9 .

شعر الشاعر[1]. من هنا قسم الدارس دراسته للقصائد إلى ما قبل مرحلة «شعر» وما بعد مرحلة شعر، والمرحلة الذاتية (المرض). وترتبط المجموعة الأولى بالقصائد التي نظمت قبل أحداث ثورة تموز، بينما ترتبط الثانية بالقصائد التي نشرت بعد تلك الأحداث.

يقرأ إحسان عباس القصائد التي كتبت في كل مرحلة من تلك المراحل[2]، مراعياً الترتيب الزمني لتاريخ كتابتها؛ ففي المرحلة الأولى يقرأ قصائد «مدينة بلا مطر» و«النهر والموت»، «وجيكور والمدينة»و«المسيح بعد الصلب». ويلاحظ غلبة رموز البعث عليها وإيمان الشاعر بالموت الذي يجلب الولادة الجديدة. غير أن قصيدة«المسيح بعد الصلب» تحمل بذور التحول لأنها تشي بجفاف قدرة الرمز على الاستجابة للشاعر، حيث ألح على أسطورة تموز حتى كاد يستنزفها في «مدينة بلا مطر». وفي «المسيح بعد الصلب» ألح على ما يتصل بها من تفرعات فجاءت القصيدة شديدة الاضطراب[3]. وهي أحكام ترتبط بإحالة القصائد إلى حياة الشاعر والاعتماد على الرصيد الواقعي الاجتماعي؛ فتوظيف الأسطورة- كما يلاحظ من متابعة القراءة -مرتبط بالحالة السياسية والظروف المعيشية للشاعر، وبه يفسر الدارس استنزاف الشاعر لرموز البعث وصولاً إلى مرحلة من الصمت جعلته عاجزاً عن الكتابة غدا قصيدة واحدة هي «إلى جميلة بوحيرد». وهنا أيضاً يحاكم الدارس القصيدة انطلاقاً من السجل الواقعي المرتبط بها،

(1) يجدر بالذكر هنا أن الدارس يفسر عدم بروز الرموز الأسطورية في الفترة التي نشر فيها السياب قصائده في مجلة الآداب ضمن هذا الإطار، ويرجعها إلى عوامل منها: طبيعة الموضوعات التي عالجها الشاعر في تلك الفترة، تهيبه من استعمال الرمز على نحو يتجاوز الإشارة العابرة، وإحساسه بأن الإسلام- الذي يرتبط بالقومية العربية في رأيه-قد قضى على الرموز الوثنية، بينما ساعده الارتباط بمجلة شعر على بروز رمز «تموز». وهكذا. إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص304-307. وتجدر ملاحظة أن الدارس يعني بمرحلة «شعر» المرخلة التي نشر فيها السياب قصائده في مجلة «شعر».

(2) تجدر الإشارة إلى أنه سيتم العودة إلى قراءة القصائد في جداول مخصصة لذلك، رغبة في مقارنة القراءات المختلفة لكل قصيدة، وسيتم الاكتفاء هنا بطرح الرؤية والموقف العام للدارس، وهو ما سيتم اتباعه مع القراءات اللاحقة أيضاً. كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أن الدارس يبدأ بقراءة «**قارئ الدم**» التي ستخرج من هذا البحث لعدم اعتمادها على الأسطورة.

(3) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص318 .

فيحيل البنية الأسطورية إلى الواقع مباشرة من خلال المقارنة بينهما، وهو ما يتضح -على سبيل المثال- من تعبيره عن تلك «الصدمة» التي يحسها القارئ- أو ما أسماه «فريق من الناس»-حين يقرأ قول الشاعر: (تعلين حتى محفل الآلهة/ كالربة الوالهة). وقوله «ولترفعي أوراس حتى السماء// حتى نمسّ الله حتى نثور) فيقول: «فهذه الوثنية التي انتقلت من الرموز إلى التعبير المباشر قد تصبح غصّة في كثير من الحلوق التي لا تستسيغ مثل هذا التهاون والاستخفاف. لهذا كله نجد أن القصيدة أسطر مفتعلة ليس فيها إلا مقارنات ذهنية ومبالغات ممجوجة وتعبيرات نابية»[1]. هنا يمكن القول إن القصيدة قد اصطدمت مع أفق توقع الدارس الذي تعامل معها في إطار الحياة الواقعية، وما يمكن قبوله فيها-وليس في إطار المنطق الأسطوري الذي بنيت عليه، فرفض القصيدة واعتبرها مبالغات ممجوجة.

أما المرحلة الثانية فهي تجمع القصائد التي كتبت بعد أحداث العراق الدامية، ويحدد الدارس تاريخ كتابتها بعام 1960م. وتشمل هذه المرحلة قصائد «تموز جيكور»، «العودة لجيكور»[2]، «مرحى غيلان»، «رؤيا في عام 1956»،

---

(1) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص319. ومن المبالغات التي لا يقبلها الدارس: الحديث عن تقديم البشر ضحيّة من الحيوان للإله الوثني كي يرسل الغيث غير لائق في معرض الحديث عن فتاة مجاهدة تتحمل العذاب صابرة؛ الحديث عن عشتاروت غير محمود في سياق الحديث عن فتاة تمجد القصيدة عطاءها الروحي. المصدر نفسه ،ص319. ويجدر ملاحظة أن عبدالجبار عباس قد أطلق حكماً مشابهاً على هذه القصيدة ومرد ذلك إحساس الشاعر بلا جدوى التضحية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. انظر الفصل الأول من هذا البحث، هامش (1) ص77؛ كما أن إيليا الحاوي يعطي حكماً مشابهاً حين يذكر أن رداء القصيدة فضفاض بالألفاظ والأفكار، إذ كرر الشاعر فيها معاني محددة عاد عليها بالإطالة والتكرار وكان حريّ به أن يسقط بعض مقاطعها لاسيما المقارنة بين البطلة من جهة، والمسيح وعشتار من جهة أخرى. إيليا حاوي، **بدر شاكر السياب**، ج2، ص77-88، 90-95.

(2) فيما يتعلق بهذه القصيدة فإن الدارس لا يتوقف عندها مطولاً ويكتفي بشرح الرموز الواردة فيها، غير أنه تجدر ملاحظة أنه يتعامل مع أحد رموز القصيدة في إطار الرصيد الواقعي التاريخي له، ذلك حين يشير إلى توظيف رمز «حراء»، ويذكر أنه رمز باهت وخطأ من الناحية التاريخية لأن العنكبوت نسجت خيوطها على غار «ثور» لا «حراء». المصدر السابق، ص323. وهو الرأي ذاته الذي نقله علي حداد في قراءة لاحقة متبنياً تفسير عباس وحكمه بالخطأ=

«مدينة السندباد»، «المبغى»، «سربروس في بابل».ولا يتوقف مطولاً عند قصائد هذه المرحلة، لكنه يلاحظ أن ما يجمع بينها هو إحساس الشاعر بالحاجة إلى «جيكور»، وبعودة إحساسه السابق بالسخط على المدينة. من هنا يفسر الدارس عودة الأسطورة وبروزها في شعر السياب مرة أخرى بتلك الظروف السياسية التي أحاطت بالشاعر، والتي أدت إلى هيمنة أساطير على حساب أخرى. لقد أطلق الدارس على قصائد «المبغى»و«رؤيا في عام 1956»و«سربروس في بابل» اسم قصائد الرعب لأنها حفلت بصورة التشويه الفظيع، واعتمد الشاعر فيها على النواحي السلبية من قصة تموز والمسيح. أما خاتمة هذه القصائد فتنتهي بأمل في الغد؛ هذا الأمل الذي يكاد أن يكون تحدياً من ناحية، وقانوناً من قوانين الواقعية الحديثة من ناحية أخرى، وعادة أتقنها السياب في شعره. بمعنى أن هذه القصائد تقوم على بنية أتقنها الشاعر في قصائده السابقة -وإن كان إتقانها هنا بشكل أقل- وهي البعث المنبثق من الموت[1]، غير أن هذه النهاية المتفائلة تختفي في «مدينة السندباد»و«تموز جيكور». ويربط الدارس ذلك بتقلبات الشاعر النفسية مما يؤثر في نهايات قصائده، وعلى رؤياه الشعرية، من هنا اختار الموت/العدم والراحة الأبدية لنفسه ولجيكور التي كانت ترمز إلى كل ما يحبه على الأرض، ذلك أنه كان يحس بانهزام جيكور بما تمثله من قيم الخير والعدل[2]، ما عدا «مرحى غيلان» التي تمثل تبضاً خاصاً في سياق القصائد السابقة يحس الشاعر فيه بانتصار جيكور على المدينة[3].

= التاريخي على هذا التوظيف. علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ص130، 131. وهو ما انتقده أيضاً أحمد الجدع -في قراءته الدينية التي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول، معتبراً أن هذا الخطأ مثال على خطأ الشاعر في التراث الإسلامي وضعف ثقافته الدينية. انظر الفصل الأول من هذا البحث، هامش (1) ص116؛ في حين لا يتوقف إيليا الحاوي عند هذا الأمر، ويكتفي بإعطاء حكم عام على الأسطورة في القصيدة بأنها مقحمة ينزع الشاعر فيها منزع الكناية. إيليا الحاوي، **بدر شاكر السياب**، ج، ص129-133 .

(1) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص329-333. ويلاحظ أن الدارس يطلق هذا الحكم على قصائد **«المبغى»و«رؤيا في عام 1956» و«سربروس في بابل»**.

(2) حول رأي الدارس في **«مدينة السندباد»** انظر إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص333، 334؛ و**«تموز جيكور»**، ص324، 325.

(3) يجدر بالذكر أن الدارس يشير إلى عيب في القصيدة هو التهويل في الاستجابة، مثل لفظة =

من خلال ما سبق يمكن القول إن الدارس قد توصل إلى أن الأسطورة المهيمنة في المرحلتين السابقتين هي أسطورة الخصب والبعث من خلال الموت، ممثلة في رمزيها الكبيرين -والمفضلين عند الشاعر- تموز والمسيح. وقد فسر هيمنة تلك الأسطورة- سواء كان الشاعر مؤمناً بالبعث الأسطوري أو مفضلاً الموت/العدم-بعوامل مرتبطة بحياته والظروف السياسية المحيطة به. بذلك تحولت الأسطورة إلى ما يشبه الوثيقة التي يسجل الشاعر فيها تلك الظروف، وهو ما عبر عنه الدارس بشكل صريح في دراسة أخرى له حين ذكر أن سيطرة رمز البعث كانت قوية على السياب لأنه على المستوى الفردي كان يحس بأن لا شيء سواه يعينه على مواجهة الموت، ثم ازدادت هذه السيطرة قوة عندما أصبح العراق -مثل السياب نفسه- خلال أزمة سياسية معينة بحاجة إلى الخصب بعد الجدب[1]، بحيث يصل -في ذلك- إلى توحيد شبه تام بين النص الشعري وسيرة حياة الشاعر مع مّا في ذلك من أخطار كما سبقت الإشارة.

المرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة اشتداد المرض على السياب، وفيها يفسر الدارس انحسار الأسطورة في شعر الشاعر في هذه المرحلة بمرض الشاعر من جهة، وبعده عن الالتزام من جهة أخرى. ويقرر أن الرمز كان وسيلة الشاعر للتعمية والتستر لاسيما في ظل الظروف السياسية المحيطة، حيث استعمل السياب الرمز بتحديد ضيق وجعله مرادفاً للحكاية الكنائية التي يورّي فيها عن غايته. من هنا فقد السياب صلته «الرمزية» بقصة «تموز» حين تخلى عن الالتزام، وإن لم تختف الأسماء الأسطورية من شعره، لكنها بقيت في شعره تشبيهاً أو تمثيلاً[2].

= «بابا» التي تفجر عوالم لا حدود لها، وكان ينبغي أن تحدث انفجاراً واحداً، وهو المنطق ذاته الذي يتعامل مع القصيدة من خلال أفق توقع الدارس فقط. المصدر السابق، ص328 .

(1) . إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص168.

(2) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص371، 372. ويجدر بالذكر أن عيسى بلاطة قد أشار إلى انحسار الأسطورة في فترة مرض الشاعر بعد بروزها في الفترات السابقة، لا سيما فترات النضال السياسي، ويذكر أن شعر السياب قد أصبح في هذه الفترة استبطانياً ذاتياً، وأصبحت مشكلة الموت ومعنى الحياة ذاتية الرؤية.

Issa J.Bullata, "The Poetic Tichnique of Badr SHAKIR AL ..SAYYAB", P.242.

وانظر أيضاً ربط عيسى بلاطة بين تناول السياب جوانب مختلفة من الأسطورة التموزية تبعاً=

في ذلك يتحول وجود الأسطورة أو اختيار الشاعر لرموز أسطورية على حساب أخرى إلى وثيقة مرتبطة بحياة الشاعر، فيختار -تبعاً لذلك- رموز عولس والسندباد والحسن البصري، ويعلل الدارس هذا الاختيار بأنها رموز تجواب ارتبطت بحاجة الشاعر إلى أن يقرن نفسه بها حين كان ينتقل بين البلدان طلباً للشفاء، فهي تعطيه الإحساس بنعمة القدرة على الحركة الإرادية والمغامرة المتصلة بقوة الجسد. ويعتبر أن السياب لم يتجاوز مرحلة التشبيه أو التمثيل الكنائي بالرمز، من هنا يلجأ إلى تقصي الأسماء الأسطورية الواردة في تلك المرحلة، معللاً وجودها بعوامل مرتبطة بحياة الشاعر، وباحثاً عن وجوه الشبه بين الرمز والشاعر[1]. وفي ذلك كله يعود إلى منهجه الذي حدده في بداية دراسته، وإلى اعترافه بأن التاريخ لا يضر بالنص وبأن الشعر قد يغدو وثيقة تصور حياة شاعره.

إن الدارس يربط ابتعاد السياب عن الأسطورة في مرحلة المرض بعوامل شخصية، فاللجوء إلى الأسطورة يتطلب تأنياً في المبنى، في حين كان الشاعر يتدفق شعراً لإحساسه بأن الشعر هو البرهان الوحيد على أنه مازال يحيا. ويذكر بأنه كان في مقدور الشاعر أن يخلق أسطورته الخاصة لكنه آثر الانسحاب مدفوعاً بالعوامل الشخصية السابقة[2]، وتوقف الشاعر عند التشبيه والتمثيل عدا قصيدتين بناهما بناء كاملاً على الأساس الأسطوري، وربما كانتا خير قصائد هذه المرحلة من ناحية العناية بالبناء الفني، وهما «المعبد الغريق» و«إرم ذات العماد»[3]. غير أن الدارس في قراءة لاحقة له يأتي بحكم قد يبدو مختلفاً حين يذكر أن السياب في سنواته الأخيرة قد فقد معنى البعث الأسطوري، وانفرد بمعالجة الموت حين

= للأحداث الجارية في العالم العربي وتأثيرها على رؤياه. عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص186، 187.

(1) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص372، 373، ويفسر الدارس اختيار رمز «عولس» بعامل شخصي آخر هو وجود الزوجة المنتظرة عند كليهما. المصدر نفسه، ص372، 373، كما يشير إلى رموز أسطورية أخرى، مع طرح وجه الشبه بينها وبين الشاعر مثل «إيكار» و«أورفيوس». المصدر نفسه، ص376، 377.

(2) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص382-384.

(3) المصدر السابق، ص378. ويجدر بالذكر أن الدارس يرى أن الشاعر قد نظم قصيدة «**شناشيل ابنة الجلبي**» على مثال قصيدة «**إرم ذات العماد**»، فجاءت صنواً لها في الغاية والمبنى المكون من أسطورة وحل، وإن كانت الشناشيل مثقلة بتزاحم الصور. المصدر نفسه، ص382.

فقد القدرة على الربط بين المحنة الذاتية والجماعية، إلا أنه استطاع أن يتوسل إلى البناء الأسطوري دون حاجة إلى الاتكاء على الأسطورة أو التكثر من رموزها، وقصيدته «حدائق وفيقة» خير شاهد على ذلك[1]. ولعل ذلك مرتبط بمسألة القراءة الثانية، وإعادة القارئ ملء فراغات النص، وتعامله مع عناصره بطريقة جديدة، مع الأخذ في عين الاعتبار أن العناصر الأولى تبقى ماثلة في الذهن، فهي إما تدعم القراءة الجديدة أو تخالفها أو تساعد على اكتشاف سمات جديدة .

يمكن القول إن الرصيد قد حقق وظيفته في القراءة السابقة حين قدم للدارس الإطار المرجعي الذي ساعده على ربط تصوراته، وحين اتخذ وجهات نظر معينة يحاول من خلالها إعطاء قدر من التحديد لعلاقته غير المحددة بالنص. خلال ذلك قد ينفي الدارس بعض عناصر الرصيد أو يبرز بعضها الآخر إلى واجهة قراءته وقد يقع في صراع بين ميوله الخاصة وميول النص، والدارس في هذه القراءة اختار العودة إلى سيرة حياة الشاعر ليدعم ميوله وتأويلاته الخاصة المرتبطة برؤيته التي طرحها في بداية دراسته، ذلك حين ذكر أن السياب الإنسان والشاعر سيظهران معاً. من هنا ذهب إلى أن فترة الإبداع الصحيح كانت قصيرة في حياة الشاعر، فقد كان في خير أحواله إجادة حين استطاع التوحيد بين أزمته الذاتية وأزمة أمته، أو حين جعل التجربتين غير متباعدتين[2]. كما قرر أن أسطورة تموز ورموزها قد هيمنت على الشاعر، غير أن صورة تموز مقتولاً كانت أشد تعلقاً بقلب الشاعر من صورة تموز المنبعث بالحياة والخصب، وصورة المصلوب أشد تجاوباً مع نفسه من صورة باعث لعازر[3]. وفي ذلك تهيمن عناصر الرصيد الاجتماعية التاريخية فيغدو الشعر تابعاً لحياة الشاعر، وتغدو الأسطورة وسيلة مساعدة في ذلك إذ يتم استدعاؤها انطلاقاً من ظروف أو عوامل شخصية وليس من ضرورة فنية يحتمها النص.

يقترب علي البطل في دراسته للأسطورة عند السياب من التصنيف العام الذي يعتمده إحسان عباس، كما يتفقان في الاعتماد على رصيد النص واعتباره

(1) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص169 .

(2) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص417، وانظر أيضاً ص414، 415 .

(3) المصدر السابق، ص417.

نقطة أولى في القراءة. غير أن علي البطل ينطلق من موقف مختلف، فهو مشغول بمسألة الشعر الجديد وما صاحبه من قضايا فنية، ومن ثم فإنه يدرس الأسطورة - كإحدى الوسائل الفنية الجديدة- من خلال دراستها في شعر السياب[1]. من هنا تعامل مع شعر السياب على أنه نموذج تتمثل من خلال خصائصه الفنية خصائص الشعر الجديد، كما أن الاعتراضات النقدية الموجهة إليه تمثل ضمناً الاعتراضات النقدية المثارة حول هذا الشعر. وقد اعتمد على منهج مبني على محورين تاريخي وفني تحليلي،حمله أولهما - التاريخي- على محاولة تتبع تاريخ ظهور الأسطورة في الشعر العربي منذ بداياته حتى العصر الحديث، والتوقف تفصيلياً عند حركة أبولو في محاولة للوصول إلى تأثيرها على شعر السياب. كما حمله المحور الفني على محاولة التعامل مع ظاهرة مرتبطة بتوظيف الأسطورة وهي غموض الشعر، وفي هذا الإطار لا يقوم بقراءة قصائد للسياب، لكنه تعامل مع هذه الظاهرة ضمنياً خلال تتبعه لدلالات الأسطورة في شعر السياب ومظاهر الغموض فيه. كما يمكن ملاحظة تداخل الموقف الفني والموقف التاريخي عنده في محاولته استقصاء مبررات توظيف الأسطورة عند عدد من الدارسين، محاولاً إبقاء السياب ضمن إطاره واحداً من رواد حركة الشعر العربي الحديث أولاً، وجزءاً من حركة الشعر العالمي ثانياً[2].

ويرتبط هذان المحوران برؤيته لوظيفة الناقد التي تتلخص في تقريب العمل الأدبي إلى أذواق غير المتخصصين، إذ إن له دوراً في عملية «التوصيل»، مما يعني قيامه بدور الوسيط بين العمل الأدبي من جهة وقارئه من جهة أخرى، ويعني أيضاً التسليم ضمناً بوجود صعوبة ما كامنة في العمل الأدبي موضوع الدراسة. وهو ما يوحي به حين يحدد أنه حاول القيام في دراسته بدور «المترجم» لشعر السياب إلى جانب دراسته دراسة نقدية[3]: انطلاقاً من ذلك كله قامت الدراسة

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص19 .

(2) المصدر السابق، ص 29 - 52، 233- 238.

(3) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص20. وقد دفع هذا الأمر الدارس إلى إفراد فصل كامل ضمن الباب الأول من دراسته لشرح الأساطير التي وردت في شعر السياب، رغبة منه في تعريف القارئ بها، وإدراكاً لكثرة هذه الأساطير في شعره وصعوبتها على غير المتخصصين مما أدى إلى ظاهرة ارتبطت بشعر السياب هي الغموض.=

على محورين هما تتبع مراحل ظهور الأسطورة في شعر السياب مع محاولة الكشف عن دلالاتها، ودراسة بعض القضايا المتصلة بتوظيف الأسطورة كمنهج الشاعر في توظيفها ودورها في إشاعة الغموض في شعره .

ضمن المحور الأول يهتم الدارس بالبحث في دلالات الأسطورة عند السياب من خلال تتبع عدد من الرموز الأسطورية الأساسية في شعره وهي: رمز عشتار ومشكلة بعث الخصب، رمز المسيح وتموز وآلامهما في سبيل قضايا النضال، ورمزا عوليس والسندباد بحثاً عن المستحيل. مع ملاحظة ماقام به الشاعر من مزج بين هذه الرموز الأسطورية، أو قلب أو تحوير في دلالاتها، أو تغليب دلالات أحدها على الآخر[1]. هنا يدرس علي البطل تلك الأمور من خلال قسمة حياة الشاعر إلى قصائد ما قبل ثورة تموز، وقصائد ما بعد الثورة، إضافة إلى الشعر الذاتي في المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر[2]. غير أنه لا يفصل تماماً بين قصائد المرحلتين الأولى والثانية ويرى أنها حلقات في سلسلة متصلة، ذلك أنه يتبع مساراً تاريخياً تطورياً نحو الأمام يحاول فيه ملاحظة التغييرات التي حدثت على كل رمز أسطوري من الرموز السابقة. مما يعني أن السير نحو الأمام لا يعني عنده القطيعة مع الماضي، إذ إن بذور التغير تكمن فيه بحيث تحمل بعض القصائد جذور تفسير قصائد أخرى. ويمكن القول هنا إن قزاءة الدارس تجمع بين ما أسماه بعض الدارسين بالمقترب الخارجي في قراءة النص الذي يُعنى بتحليل المرجعيات التي تغذي النصوص ساعياً إلى كشف أثرها، والمقترب الداخلي الذي ينصرف إلى استكشاف المزايا الأدبية للنصوص وبيان نظمها الداخلية، ودلالاتها النصية[3].

يتضح اعتماد الدارس على مرجعيات الرصيد الواقعية في قسمة حياة الشاعر إلى مراحل من جهة، وفي فهمه لشروط التوظيف الصحيح للأسطورة ومنهجه في

= وفي ذلك يحدد الدارس نفسه قارئاً عليماً، أو قارئاً كفئاً يمتلك الكفاءة الأدبية التي تؤهله لقراءة نص السياب والوصول إلى الدلالات الكامنة فيه، ومن ثم تقريبها إلى القارئ. انظر الباب الأول من دراسة علي البطل، الفصل الأول بدءاً من ص69 .

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص120، 121 .

(2) تجدر ملاحظة مدى تقارب هذا التقسيم من تقسيم إحسان عباس الآنف الذكر.

(3) عبدالله إبراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، ص53، 54.

قراءتها من جهة أخرى؛ فهو يبني هذا المنهج على ما يعتبره مسلمات منها أن تضمين الأسطورة أداة لها قيمتها التعبيرية يراد منها استحضار روح الأسطورة أو مغزاها لتكون عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية الجديدة، بحيث يكون استدعاء تلك الأسطورة نابعاً من التجربة الحديثة ذاتها وليس مفروضاً عليها. بذلك تكون الأسطورة بؤرة تتولد من خلالها المشاعر التي يهدف الشاعر إلى إثارتها في عمله الفني، وتصير رمزاً له أبعاده الفاعلة من داخل القصيدة. ولن يتأتى ذلك للشاعر إلا عندما يوائم بين الرمز والسياق الذي يضمنه له، نظراً لوجود دلالة أصلية للأسطورة. الأمر الذي يعني ضرورة فهم الشاعر العميق للأسطورة ليتيح له ذلك خلق السياق الملائم للرمز، أو تطويع الرمز لموضعه من السياق الجديد، وفي ذلك لا يتوقف الشاعر عند مجرد التشابه الحسي أو الاقتصار على مجرد التشبيه، سواء استخدم الشاعر أسطورة واحدة أو عدداً من الأساطير[1]. و يعني أيضاً أنه يعتبر الأسطورة عملاً محملاً بدلالات أصلية يستدعيه الشاعر في سياق معين ليحمله بدلالات جديدة، وهنا تأتي احتمالات نجاح الشاعر أو إخفاقه في ذلك العمل، وتعود مسألة الحكم بالصحة أو الخطأ على عمل الشاعر قياساً إلى معايير مسبقة يرجع إليها[2].

يبدأ الدارس أولاً بمتابعة رمز «عشتار» عند السياب في المرحلة الأولى على اعتبار أنها تطرح مسألة بعث الخصب التي شكلت محور عدد من القصائد. وفي هذا الإطار يقرأ ثلاثة قصائد هي «مدينة بلا مطر»و«مدينة السندباد»و«سربروس في

(1) انظر تفصيلات هذا المنهج، ودور الأسطورة في القصيدة، علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص117، 118، 232. كما يجدر بالذكر أن الدارس يؤكد في هذا المجال على آراء عز الدين إسماعيل التي شكلت جزءاً ضخماً من المكونات الثقافية لبحثه. المصدر السابق، ص231. ويلاحظ هذا التقارب بين عز الدين إسماعيل وعلي البطل أيضاً في تحديد الأخير لمفهوم «الأسطورة» والعلاقة بينها وبين «الرمز» الذي اختصره في كون الأسطورة رمزاً جاهزاً سبق إعداده وتحميله بالدلالات الخاصة به، ولعل ذلك ما يفسر استخدامه مصطلح «الرمز الأسطوري»، وهو المصطلح ذاته الذي اختاره عز الدين إسماعيل. المصدر السابق، ص118، 119. وحول رأي عز الدين إسماعيل انظر، **الشعر العربي المعاصر**، ص199، 201، 202.

(2) لقد عبر الدارس عن هذا الأمر صراحة حين ذكر أنه سيقيس مدى نجاح الشاعر أو فشله في توظيف الأسطورة، علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص232 .

بابل»[1]. ويلاحظ أنه يفسر القصائد في إطار الدلالات السياسية، معتمداً بشكل واضح على عناصر الرصيد الواقعية وسيرة حياة الشاعر بما صاحبها من أحداث[2]، وملاحظاً التحوير الذي أجراه على الأسطورة والتعامل مع القصائد الثلاث باعتبارها حلقة في سلسلة متصلة ومتطورة، بحيث تتم قراءة دلالة القصيدة بالعودة إلى القصائد السابقة لها. وفي ذلك كله يركز على الدلالة السياسية المعاصرة التي حمّلها الشاعر لتلك القصائد، ليصل إلى أن هذه القصائد تمثل حركة المجتمع العربي نحو التحرر، وكان رمز «عشتار» الأسطوري وسيلة الشاعر في التعبير عن ذلك الأمر. وهو الأمر ذاته الذي يفعله مع قصائد المرحلة الثانية وهي «جيكور والمدينة» و«النهر والموت«و«تموز جيكور»و«مرحى غيلان» حيث يقرأها من خلال ملاحظة -موقف الشاعر من القضايا النضالية في مجتمعه عبر تتبع رمز عشتار فيها[3]. مما يمكن القول معه إن السياب الإنسان قد برز على حساب السياب الشاعر، فكانت الأسطورة مقياساً يوضح فيه الدارس موقف الشاعر من قضايا عصره السياسية[4]، الأمر الذي دعا إلى تقديم دلالة الأسطورة

(1) يلاحظ هنا تشابه الدارس وإحسان عباس في وضع قصيدة «**مدينة بلا مطر**» ضمن المرحلة الأولى، في حين يضع إحسان عباس القصيدتين الأخريين ضمن المرحلة الثانية كما سبقت الإشارة، ولعل ذلك مرتبط بكون علي البطل لا يفصل بشكل تام بين المرحلتين الأولى والثانية، وكونه يقرأ القصائد سلسلة متكاملة كما سبق ذكره.

(2) من ذلك ما فعله مع «**مدينة بلا مطر**» حين يشير إلى الوحدة السياسية بين مصر وسوريا، ويقرر أنه لا يخفى أن السياب في هذه القصيدة يصوّر وطناً ينتظر ثورة تطهره مما يعانيه تحت الحكم الملكي، وحين يشرح الأحداث السياسية المعاصرة للشاعر مؤكداً تفاعل الشاعر معها. علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، هامش (15)**، ص125، 126، 128، 129 على التوالي. ومنه أيضاً تفسير تداخل الرمز المصري «أوزيريس» بالبابلي» تموز» في «سربروس في بابل» بنجاح الثورة المصرية ومحاولة العراقيين الاستفادة من تجربتها الناجحة، وتفسير استدعاء رمز «سربروس» اليوناني في القصيدة ذاتها بأن متاعب بعث الخصب في العراق ناتجة عن الجزء الوافد من الأسطورة الغربية (سربروس قاتل تموز) وفي ذلك إلماح لما كان يقال عن المبادئ الماركسية ووصفها بالمذاهب المستوردة. المصدر السابق، ص132، 133.

(3) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص134 .

(4) يحدد الدارس هذا الموقف -كما صورته رموز الشاعر- في أمرين: أ-الإقرار بالواقع وبتقصيره في حق وطنه ونفسه (النهر والموت، جيكور والمدينة).ب-الاكتفاء بذكريات النضال وبأنه أدى=

على ما عداها من العناصر الفنية ليتمكن الدارس من استقراء خلفيتها الواقعية، معتبراً أن نجاح الشاعر في توظيفها مرتبط بنجاحه في مزج الدلالة الأسطورية القديمة مع دلالتها المعاصرة أو توظيفها في سياق جديد.

ويتابع الدارس رمز عشتار أيضاً في المرحلة الذاتية، ويرى أنه في هذه المرحلة أقل تألقاً ووروداً، لكنه يشكل حداً فاصلاً بين عهدين في حياة الشاعر[1]. ويرجع عدم ثراء رمز عشتار الأسطوري إلى أمرين يقومان في مجملها على التفرقة بين الشعر السياسي والشعر العاطفي، حيث يرى أن درجة تكثيف الرمز في القصائد السياسية تكون، بطبيعتها، أشد منها في القصائد العاطفية التي تعتمد على «البوح» والمباشرة. كما أن رمز عشتار بطبيعته أقرب إلى الشعر السياسي لأنه أكثر اتصالاً بالخصب العام والعطاء الجماعي، أما دلالته على الجمال -التي اقتصر عليها استخدامه في الجمال العاطفي على الأغلب- فهي دلالة ثانوية. من هنا يرى أن رمز عشتار في شعر السياب العاطفي لا يكون له غير بعد واحد، فهو تشبيه بها في الجمال، أو بأثرها في الخصوبة -في مواضع نادرة- أو هو استعارة إذا أحسن استخدمه؛ لهذا كان رمزاً مسطحاً قليل الغناء[2].

= وره (المسيح بعد الصلب). علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص139. ويحدد أيضاً نظرة الشاعر -من حيث الزمن- إلى أحداث الحرب الأهلية في منظارين: أ-رؤية الأحداث الوقتية دون النفاذ في الزمن إلى ما بعدها، مما أصاب الشاعر بالتشاؤم وأنهى قصائده نهاية مظلمة (تموز جيكور، العودة إلى جيكور، مدينة السندباد). ب- نظرة مستقبلية أدخل الشاعر فيها نفسه ضمن المجتمع، وفيها أمل بالمستقبل رغم ثقل التضحية (سربروس في بابل، رؤيا في عام 1956). المصدر السابق، ص143، 144.

(1) يحدد الدارس سمات هذا التراجع بأمور منها: أ-أنه لا يرد إلا في عدد قليل من القصائد. ب- أنه يأتي في أغلب الأحيان تشبيهاً أو استعارة. جـ-أنه لا يتخذ من الأسطورة أساساً يبني عليه قصيدة كاملة، إنما يستخدمه في صور جزئية محددة ليس لها تأثير كبير في الصورة العامة للقصيدة. علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص144.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص145. وتجدر الإشارة إلى أن إحسان عباس قد سبقت له ملاحظة انحسار الأسطورة في المرحلة الذاتية، غير أنه فسر الأمر بغرض الشاعر من توظيف الأسطورة وهو التقية السياسية، لكنه يتفق مع علي البطل في أن الأسطورة قد بقيت تشبيهاً أو تمثيلاً. ارجع إلى رأي إحسان عباس، الفصل الثاني من هذا البحث، ص135. ويجدر بالذكر أيضاً أن علي البطل يلاحظ تعامل الشاعر مع رمز آخر =

ويمكن القول هنا إن الدارس قيّد استخدام رمز عشتار وحصره في الدلالة السياسية، إذ إنه يقول بصلاحية الرمز لأشياء دون أخرى، ولعل ذلك يرتبط برؤيته لطبيعة التوظيف الأسطوري التي تعتمد على تعامل الشاعر مع دلالتين للأسطورة إحداهما قديمة والأخرى معاصرة، من ثم ينبغي على الشاعر ملاحظة عدم التنافر بينهما. كما يلاحظ أيضاً أنه حصر تكثيف الرمز بالدلالة السياسية نافياً وجود قصائد عاطفية ذاتية معتمدة على التكثيف الرمزي، في حين أنه لا يمكن الجزم بذلك. تبعاً لذلك لا يتوقف طويلاً عند رمز «عشتار» في هذه المرحلة، ويكتفي بملاحظات حول وروده تشبيهاً ضعيفاً في «شباك وفيقة»، وعنصراً أسطورياً قلب الشاعر دلالته في «حَدائق وفيقة»، ومجيئه تشبيهاً في إطار دلالة الخصوبة في «ليلة في باريس». وكلها حالات اعتبر أن ورود الرمز فيها قد جاء ضعيفاً غير ملتحم ببنية القصيدة[1].

بعد متابعة رمز «عشتار» الأسطوري، يتابع الدارس رمزي «تموز» و«المسيح» من خلال فكرة المعاناة والبحث عن الخلاص عبر المراحل الثلاث، فتأتي قصيدة «المسيح بعد الصلب» قبل تخلي الشاعر عن النضال، وتأتي بعده قصيدتا «العودة لجيكور» و«رؤيا في عام 1956»، في حين تمثل «مرحى غيلان» مرحلة الذاتية. ويرى أن مزج الشاعر بين تموز أو أدونيس والمسيح مبرر أخلاقياً وأسطورياً، حيث يتجاوز السياب فكرة «الخلاص» المسيحية التي تقتصر على مجرد رفع الخطيئة عن البشرية، إلى فكرة أن ينال المضحي جزاء تضحيته في الحياة الدنيا، وأن يشهد ثمار آلامه انتصاراً لعالم الخير الذي مات في سبيله. من هنا فإن السياب قد تعامل معهما باعتبارهما أسطورة واحدة-رغم ورودهما منفردين في بعض القصائد- وبروز أحدهما على حساب الآخر هو بمثابة الاتكاء

= في هذه المرحلة مسقطاً عليه دلالة عشتار في بعث الخصب وتجديد الحياة، وهو شخصية «العذراء مريم»، معتبراً أن إضفاء دلالات أسطورية عليها ليس بدعاً في هذا المجال. ويورد الدارس مثالاً من «**شناشيل ابنة الجلبي**» التي اعتمد فيها الشاعر على القصة الإسلامية لمولد المسيح تحت جذع النخلة، غير أنه يضع لها ركيزة أسطورية أشبه ما تكون بالطقوس القديمة لاستنزال المطر، ويربط نجاح الشاعر في توظيف الرمز وتحويره بنجاحه في الدلالة على حالته المعاصرة المرتبطة بمرضه ويأسه من الشفاء. المصدر السابق، ص146-150.

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص145-147.

على مصر دون بقية العناصر[1].

يقرأ الدارس «تموز«و«المسيح» في إطار مرجعيتهما الواقعية، فالشاعر في «المسيح بعد الصلب» يرى نضاله جزءاً من نضال الشعب، ويقف متوازناً بين الخاص والعام، مما أدى إلى نجاحه في توظيف رموز القصيدة؛ في حين أدى اختلال الرؤية السياسية عند الشاعر إلى خلل الرمز في «العودة لجيكور»و«رؤيا في عام 1956». ويؤكد ذلك حين يذكر أن السياب قد ألف المزج بين الشعر والسياسة، وحين يكون مقتنعاً بموقفه السياسي لا تبرز مشكلة في شعره، لأن الشعر حينئذ يكون متوافقاً مع ذاته، وتأتي رموزه متوافقة مع مواضعها، لكن المشكلة تتجسد حين يريد السياب المسايرة فيفرض الشعر على نفسه، وتفرض الرموز على شعره، فترتبك دلالات هذه الرموز وتتناقض[2]. وفي ذلك ربط صريح بين النص باعتباره عملاً فنياً، وحياة الشاعر ومواقفه السياسية وآرائه الفكرية، إذ يغدو الأول تابعاً للثاني. وهو الإطار ذاته الذي يتعامل فيه الدارس مع «مرحى غيلان» التي تمثل -كما ذكر - انتقال «تموز» و«المسيح» إلى المجال الذاتي، إذ يعود إلى رأيه السابق حول دلالة «عشتار»، فيرى أن المجال الذاتي ضيق على دلالة هذين الرمزين، ويؤكد أن استخدامهما كان ناجحاً في مجال القضايا الاجتماعية نظراً لكونهما في المجال الطبيعي للدلالة على التضحية والانتصار[3]. من هنا رأى أن السياب أخفق في توظيف رمزي «تموز» و«المسيح» في المرحلة الذاتية -كما هو الأمر مع «عشتار»- ويعود إلى سيرة حياة الشاعر ليفسر هذا

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص153، 154. ويرجع المبرر الأسطوري -كما يذكر الدارس- للمزج بين تموز والمسيح إلى وجود شبه بين بعض الموضوعات الأسطورية والدينية. المصدر نفسه، هامش (4)، ص154. ويلاحظ أنه يشرح فكرة «الخلاص» المسيحية انطلاقاً من موقفه حول دور الناقد الذي يبنى على الشرح والتوصيل. المصدر السابق ص152، 153.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص165. ويجدر بالذكر أن إحسان عباس قد جاء برأي قريب من هذا الرأي، انظر إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص417. وقد أشار علي البطل إلى هذا الرأي واعتبر أن إحسان عباس أكثر دارسي السياب صراحة ووضوحاً في الإشارة إليه. علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، هامش 11، ص165.

(3) علي البطل، **الرمز الأسطوري-في شعر بدر شاكر السياب**، ص170، 177.

الإخفاق من جهة، ويبرر فصل الشاعر بينهما من جهة أخرى، إذ إن اجتماعهما لا يتواءم مع ظروف المرض التي لم تتح للشاعر من الصبر والأناة ما يمكنه من إدراجهما بصورة موفقة في قصائده[1].

يتتبع الدارس أيضاً ما أسماه بـ«رموز التجوال والبحث عن معجزة»، ولا يخرج في ذلك عما فعله سابقاً من الربط بين حياة الشاعر وطبيعة الرموز الأسطورية المستخدمة، فيذكر أن رموز التجوال قد بدأت مبكرة في حياة الشاعر، بل لعلها من أوائل الرموز الأسطورية فيه، لكنها ظلت في حال أشبه بالكمون لتعود فتسيطر على ما عداها في مرحلة المرض، حيث صار البحث عن معجزة الهدف الوحيد الذي يسعى إليه الشاعر[2]. ويركز في قراءته على «عولس» و«السندباد»، متبعاً المنهج ذاته الذي يقوم على تتبع الرمز في مراحل السياب المختلفة، مركزاً على قصائد «رحل النهار» و«حامل الخرز الملون» و«المعبد الغريق» مع الربط بين الشعر وظروف الشاعر في مرحلة المرض[3].

هكذا تنحصر دلالة الأسطورة في تعبيرها عن حياة الشاعر، بحيث يمكن القول إن الدارس ينطلق في تفسير الأسطورة ودلالتها في القصيدة بدءاً من مرجعها الخارجي لا في إطار وجودها داخل النص وتفاعلها مع بقية عناصره. ويسمح لمعاييره بالهيمنة على علاقات النص وليس بمجرد إعادة توجيهها، من ثم فإنه يحكم على توظيف الشاعر بالنجاح أو الفشل انطلاقاً من تلك المعايير، كما يقوم بتفسير عناصر الرضيد تبعاً لها.

(1) المصدر السابق، ص174. وتجدر الإشارة إلى أن إحسان عباس قد أورد السبب ذاته كما سبقت الإشارة، انظر الفصل الثاني من هذا البحث، ص136. ويجدر بالذكر أن علي البطل يختار أمثلة توضح رأيه وتدعمه من **«حدائق وفيقة»** حيث ورد **«تموز»** فيها بصورة جزئية، و**«سفر أيوب»** حيث يلمس الشاعر فيها الأسطورة من خارجها ولا يستطيع إحياءها. كما يشير الدارس إلى موضعين خرج فيهما الشاعر عن هذا الأسلوب لكنه لم يستطع تنمية التوظيف الأسطوري ذلك في قصيدتي **«إلى العراق الثائر»** و**«في غابة الظلام»**. المصدر السابق، ص174-177.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص179. ويجدر بالذكر أن إحسان عباس قد أشار أيضاً إلى هذه الرموز ووصفها بأنها رموز تجواب كما سبقت الإشارة. انظر الفصل الثاني من هذا البحث، ص13، 137.

(3) لقد أشار الدارس إلى رمز آخر من رموز التجوال وهو «المجوس الباحثين عن معجزة» الذي جاء في مرحلة بحث الشاعر عن إيمان جديد عقب تهدم إيمانه بالحزب الشيوعي: علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص182-184 .

لم يتجاوز عبدالرضا كثيراً الإطار السابق في تعامله مع الأسطورة في شعر السياب، فهو ينطلق من رؤية تفهم التوظيف الأسطوري الناجح على أنه استلهام للأسطورة وتحميلها مضامين جديدة تثري العمل الأدبي رغبة في الوصول إلى موقف معاصر[1]. من هنا اعتبر أن نجاح السياب في توظيف الأسطورة عائد إلى قدرته على توحيد الأسطورة بالواقع -وهو ما ذهب إليه علي البطل- مما يعود مرة أخرى إلى مفهوم تعبير الشعر عن الواقع، أو النظر إليه في إطار علاقته بواقع معين بحيث تغدو المرجعية الواقعية -أو الإحالة إلى الواقع- الأساس الذي ينطلق منه الشاعر في عملية الإبداع الشعري، والذي ينطلق منه الدارس في فهم ذلك الإبداع أو قراءته. انطلاقاً من ذلك اهتم بدلالات الأسطورة، وصنف الأساطير تبعاً لتلك الدلالات تصنيفاً يعتمد فيه على عناصر الرصيد الاجتماعية والتاريخية، حيث أوجدتها مواقف أو تجارب مكنت الشاعر من صب طاقاته الشعرية فيها بانفعال حي على حد تعبيره[2]. مما يمكن القول معه إنه يرى الأسطورة لباساً يلبس فيه الشاعر المواقف والتجارب التي يعيشها، وبأن الأسطورة شيء خارج عن النص يستدعيه الشاعر بإرادته ليلبسه ما يريد، وهو ما يعود إلى مفهوم الوثيقة أو تسجيل واقع حياة الشاعر بحيث تغدو الأسطورة وسيلة للوصول إلى السياب الإنسان أكثر منه الشاعر، أو بعبارة أخرى تغدو القراءة طرحاً يوثق ما هو خارج النص أكثر ما هي طرح لقضايا فنية مرتبطة بالنص ذاته .

انطلاقاً من تلك الرؤية للأسطورة فإن الدارس -في دراسته لما أسماه بالوظائف السياسية- يعتبر الأسطورة تقية شعرية يختبئ الشاعر خلفها ليحاول التعبير عن آرائه ومواقفه السياسية، معتمداً على ما فيها من طاقة رمزية. أي أن الشاعر يحقق -بواسطة هذا الأسلوب- أمرين هما: الاختباء خلف الأسطورة من جهة، وإثراء تجربته الشعرية من جهة أخرى[3]. من هنا يمكن فهم موقفه حول

(1) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، 22، 23. ويجدر بالذكر أن الدارس قد اهتم بتأصيل ظاهرة توظيف الأسطورة، وتقديم مفهوم واضح للأسطورة وعلاقتها بالشعر، ويلاحظ أنه لم يأت بجديد يتفق مع هدفه ذاك. المصدر نفسه، ص15-19، بل إنه لم يختلف كثيراً عما أورده علي البطل في دراسته السابقة الذكر .

(2) المصدر السابق، ص92 .

(3) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص104، 105 .

ضرورة تعبير الأسطورة عن واقع الشاعر المعاصر، واعتبار ذلك أساس نجاح التوظيف الأسطوري، إذ إن انتفاء ذلك يعني انتفاء مبرّر استدعاء الأسطورة في القصيدة، وبالتالي انتفاء وظيفتها أو دورها في الشعر. كما أنه يمكن فهم دراسة الأسطورة من خلال مرحلتين ترتبطان بحياة الشاعر وهما: ما قبل ثورة تموز، ومرحلة ما بعد الثورة[1]. حيث يقسم المرحلة الأولى إلى محورين هما: المحور الثوري والمحور الإنساني.

ضمن المحور الثوري في مرحلة ما قبل الثورة يقرأ الدارس قصيدتي «أغنية في شهر آب»، «مدينة بلا مطر»[2]. وأساس القراءة هو ملاحظة الصراعات السياسية التي عاشها السياب في تلك الفترة، حيث يرى أن الأسطورة هنا تقوم بمهمة مزدوجة هي: القيام بمهمة القصائد النضالية التي تعبر عن مواقف الشاعر الثورية من جهة، وتوفير البنية الرمزية للقصيدة من جهة أخرى[3]. أما المحور الإنساني فهو يتناول القصائد التي تجاوز فيها السياب حدود الرؤية الفرْدية والقطرية إلى الأزمة الإنسانية، غير أنه يحصر الأزمة الإنسانية في أطر سياسية هي تصوير حالة القهر والرعب التي يعيشها الإنسان المحتضر نتيجة أعمال تجار الحروب. تشترك قصائد هذا المحور في شيوع مصطلحات سياسية تصور حالات الصراع السياسي، وتدعو إلى حرية الإرادة والثورة على الظلم الاجتماعي، والإيمان بقدرة الإنسان في التغلب على معالم الشقاء، وإحلال الحب والسلام محل النزاع والصراع، ومثال هذه المرحلة قصيدة«من رؤيا فوكاي»[4].

---

(1) المصدر السابق، ص105 ويلاحظ أن هذا التقسيم لا يختلف في خطوطه العامة عن إحسان عباس وعلي البطل كما سبق الحديث عن ذلك.

(2) يجدر بالذكر أن الدارس يدخل **«النهر والموت»** ضمن هذا المحور، لكنه لا يتوقف عندها طويلاً نظراً لعنايته بدراستها في فصل آخر. عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص109، 110 .

(3) المصدر السابق، ص106. ويجدر بالذكر أن الدارس يشير إلى قصائد أخرى يمكن أن تنضوي تحت هذا المحور لكنه لا يتوقف عندها وهي: **«أنشودة المطر»**، **«المخبر»**، **«المومس العمياء»**، **«الأسلحة والأطفال»**. هامش(*) ص106 .

(4) المصدر السابق، ص111، 112. ويجدر بالذكر أن الدارس قد أشار في هوامشه إلى قصائد أخرى تحمل سمات هذا المحور لكنه لم يتوقف عندها، وهي: **«مرثية الآلهة»**، **«جيكور»**، **«تعتيم»**، **«في المغرب العربي»**، **«رسالة من مقبرة»**، **«قافلة الضياع»**. هامش (61)، ص116، 117.

ويمكن القول هنا إن الدارس يولي اهتمامه إلى ما تطرحه القصائد من معان في المقام الأول، من هنا قد تختفي الملامح التي قد تميز قصيدة عن أخرى، حيث يمكن للقصيدة أن تمثل مرحلة أو اتجاهاً ما دامت تحمل المضمون الذي يبحث عنه الدارس. وفي الوقت نفسه يمكن للأسطورة أن تؤدي هذا الدور، بل إنه يمكن أن تتساوى في نظره القصيدة التي توظف الأسطورة أو تبنى عليها، والقصيدة التي لا تلتفت إلى الأسطورة مادامتا تطرحان مشكلة واحدة هي مشكلة الصراع السياسي الذي عاصره الشاعر، كما يفعل مع قصيدة «من رؤيا فوكاي» التي يدرسها في أقسامها الثلاثة دون أن يتوقف عند بعض السمات الفنية فيها (دلالة كتابة القسمين الثاني والثالث على الشكل العمودي، خلو هذين القسمين من الأسطورة على خلاف القسم الأول، على سبيل المثال)، ودون أن يلتفت إلى أن هدفه الأول هو دراسة الأسطورة في شعر السياب[1].

تتسم مرحلة ما بعد الثورة -كما يلاحظ الدارس- باهتمام السياب الواضح باستخدام الأسطورة، وتنوع توظيفه لها. وتجدر ملاحظة أنه يمزج بين هذه المرحلة والمرحلة الذاتية (مرحلة المرض) التي وردت عند إحسان عباس وعلي البطل بشكل منفصل؛ حيث يبرر وجود الأساطير في المرحلة الذاتية برغبة السياب في تصوير فجيعته بشكل ذي ملامح إنسانية عامة، وفي ذلك يفسر وضع القصائد الذاتية ضمن الوظائف السياسية. إنه يختصر وظيفة الأسطورة في هذه المرحلة بما أسماه «التعميم الفكري» الذي يتبدى في موقفين للشاعر هما: التشهير بنظام قاسم، والتشهير بالشيوعيين، الأمر الذي أجهد الشاعر وأوقعه في المحظور إذ جعل تشكيلاته التصورية بعيدة عن التكثيف الشعوري مما لا يستثير في المتلقي متعة المعايشة الفنية[2]. ويمكن القول إنه يتحدث عن قارئ مقصود

---

(1) يكتفي الدارس هنا بشرح الأسطورة، وملاحظة التغيير الذي أجراه الشاعر على دلالة الرموز فيها، مع الإشارة إلى أن الاقتباسات الشعرية في القسم الأول قد ساعدت على إمداد القصيدة بالطاقة العاطفية، ونموها بشكل تصاعدي. ويصل إلى أن دلالة القصيدة-في المحصلة النهائية- إنسانية عامة هي ضرورة سيادة السلام عن طريق النضال ومناهضة الاستعمار. عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص113-117، ويجدر بالذكر أنه قد تم التوقف عند ملاحظات الدارس على القسم الأول من القصيدة فقط نظراً لعدم وجود الأسطورة في القسمين الثاني والثالث.

(2) المصدر السابق، ص117، 118.

يتوجه إليه الشاعر بغرض المشاركة والتوصيل عما يوحي بطبيعة فهمه لمهمة الشاعر وهي توصيل تجربة أو موقف، ومما يذكر برؤيته الأسطورة تعبيراً عن قضايا الشاعر وقضايا واقعه المعاصر، الأمر الذي يفسر تركيزه على دلالات الأسطورة وتقسيم وظائنها تبعاً لتلك الدلالات، وإن كان ذلك لا يعني إهماله لبعض السمات الفنية في التوظيف الأسطوري وأولها رمزيته، والرغبة في البعد عن التعبير المباشر المكشوف.

يختار الدارس قصيدتي «سربروس في بابل«و«رؤيا في عام 1956» مثالاً على التعميم الفكري، حيث تشترك القصيدتان في التهويل والمبالغة دون اهتمام بالمبنى الفني الجمالي حيث تطفو الرموز على السطح، وتغدو استعمالاتها قسرية لا تقوم على ضرورة فنية[1]. ويلاحظ هنا أنه لا يبتعد كثيراً عما جاء به إحسان عباس الذي وضع هاتين القصيدتين تحت مسمى قصائد الرعب-كما سبقت الإشارة[2] ويقترب منه في اعتماد رصيد النص الاجتماعي التاريخي أساساً للقراءة وأساساً لتفسير دلالات الرمز الأسطوري الوارد في تلك القصائد.

يمكن القول إن تقسيم حياة الشاعر إلى مراحل ودراسة الأسطورة تبعاً لذلك، قد هيمن بشكل أو بآخر على عدد من الدارسين العرب، حيث برزت ملامح هذا التقسيم عندهم واحتفظ كل منهم بالملامح العامة مع بعض الإضافات والحذف. فقد قسم أنس داود توظيف الأسطورة عند السياب إلى ثلاثة مراحل هي: ما قبل المرحلة التموزية، وسماتها الاستعانة بمختلف الإشارات الأسطورية دون التركيز على أسطورة معينة، ودون محاولة الإفادة منها في بناء القصيدة. والمرحلة التموزية وما صاحبها من تفتح الشاعر على الرموز المسيحية. والمرحلة ما بعد التموزية التي يرجع فيها الشاعر -رغم اتساع مصادره- إلى الإشارات الأسطورية مع بعض تركيز على «السندباد» وصنوه «عوليس» باعتباره طرفاً مضاداً لشخصية الشاعر وحياته. وترتبط هذه المرحلة باشتداد مرض الشاعر وتعثر العراق

---

(1) المصدر السابق، ص118، 119. ويشير الدارس إلى أمثلة أخرى دون أن يتوقف عندها بالقراءة وهي «مدينة السندباد»، «المبغى»، «تموز جيكور»، «المعبد الفريق». هامش (66)، ص121.

(2) يجدر بالذكر أن إحسان عباس قد أضاف قصيدة «المبغى» إلى هاتين القصيدتين، غير أنه يلاحظ لهذه القصائد بنية فنية تقوم على إنهاء القصيدة بأمل في البعث. إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص329 . .

فيمن سرقوا ثروته، فاختار الشاعر الموت/ العدم وعكف على علته محاولاً أن يداويها[1]. ويلاحظ أن الأساس في هذا التصنيف هو اعتبار الأسطورة التموزية المحور في شعر السياب ورؤياه، كما أنه يقترب في خطوطه العامة للمراحل وفتراتها الزمنية من إحسان عباس[2]. كما يلاحظ أيضاً أن الدارس قد أشار إلى أن سمات المرحلة الأولى قد ظلت في شعر السياب حتى آخر حياته[3] مما يستدعي التساؤل حول إمكانية اعتبارها مرحلة فعلية في توظيف الأسطورة أو اعتبارها سمة أسلوبية عامة في شعره لا تقتصر على مرحلة دون أخرى.

يميز ناجي علوش بين أربعة مراحل في حياة السياب وشعره هي الرومانسية، الواقعية، التموزية أو الواقعية الجديدة، الذاتية[4]. وقد أصبحت الأسطورة جزءاً من شعر السياب بدءاً من المرحلة الثانية، بينما غلبت الأسطورة التموزية على

---

(1) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص283-287، كما أشار الدارس إلى بروز رمز «أيوب» في أواخر هذه المرحلة، ص292-294، ويجدر بالذكر أن علي العلاق أورد تصنيفاً مشابهاً، غير أنه جعل إفادة السياب من الأساطير في مرحلتين لم يكن توظيفه لها على درجة واحدة من الاكتمال، فقد كان في قصائده الأولى يلتقط الأسماء الأسطورية لا شحنتها الدالة، فطفت هذه الأسماء على وجه النص وتعددت. أما في قصائده التالية فقد لعبت الرموز الأسطورية أو الحدث الأسطوري دوراً عميقاً في خلق مناخ النص. علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي**، ص19، 20. كما يجدر بالذكر أن علي عشري زايد قد أشار إلى بروز رمز «أيوب» في مرحلة اشتداد مرض الشاعر نظراً لمناسبته حال الشاعر التي وصل إليها. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، (دار الفكر العربي، القاهرة، 1997)، ص241، 242.

(2) تجدر ملاحظة أن إحسان عباس يعني «بالمرحلة التموزية» ثورة تموز كما سبقت الإشارة. كما يجدر بالذكر أن أنس داود يرى أن التوحد بين صورة تموز والمسيح والشاعر والرؤية للواقع العربي هو مفتاح تفهم فن الشاعر ونفسيته في أخصب مراحله الشعرية (مرحلة أنشودة المطر)، حيث ظل الموت كمصدر للخصب والبعث هو المحور الأساس في شعر السياب سواء في رؤيته لواقعه العربي أو رؤيته لواقعه الشخصي. المصدر السابق، ص250، 251، 273 .

(3) المصدر السابق، 284، 285.

(4) ناجي علوش، «بدر شاكر السياب»، ص90. ويلاحظ أن الدارس يحدد تاريخ بدء كل مرحلة وانتهائها، وهو على التوالي: 1943-1948، 1949-1955، 1956-1960، 1961، 1964م. مما يطرح تساؤلاً حول إمكانية الحسم الفعلي القاطع بين هذه المراحل، والجزم المحدد بالزمن الفعلي لابتداء أو انتهاء كل مرحلة لا سيما مع الحالات الإنسانية.

المرحلة الثالثة، في حين ارتبطت المرحلة الأخيرة بالمرض ومواجهة الموت. هكذا يلاحظ أن الدارس لا يشير إلى الأسطورة في المرحلتين الأولى والأخيرة، كما أنه يربط هذه المراحل بالصراعات الفكرية والسياسية والجسدية التي عاشها الشاعر[1]. ويلاحظ أيضاً أن هذا التصنيف لا يختلف في جوهره عن التقسيمات السابقة التي تمت الإشارة إليها.

يتقارب حسن توفيق أيضاً مع التقسيمات السابقة حين يقسم مسيرة الشاعر الفنية إلى مراحل مرتبطة بسيرة حياة الشاعر وهي المرحلة الرومانسية، ومرحلة الالتزام الماركسي والقومي، ومرحلة الارتداد إلى الرومانسية[2]، بحيث يمكن القول إنه جمع المرحلتين الثانية والثالثة عند ناجي علوش في مرحلة واحدة. ويمكن القول أيضاً إنه اقترب من إحسان عباس عندما قرر أن السياب تفوق في توظيف الأسطورة حين استطاع المزج بين مشكلته الفردية ومشكلات وطنه[3]. من هنا يربط حسن توفيق بين توظيف الأسطورة ومرحلة الالتزام الماركسي -شأنه في ذلك شأن الدارسين السابقين، بل إنه يربط بين المرحلة ونوع الأساطير الموظفة فيها، فيربط بين مرحلة الالتزام الماركسي وتوظيف الأساطير الإغريقية، وتوظيف الشخصيات الأسطورية المسحوقة في مرحلة الارتداد إلى الرومانسية، تبعاً لطبيعة معاناة الشاعر وظروفه وآرائه في كل مرحلة[4]. تبعاً لذلك يأتي حديثه عن الأسطورة مرتبطاً بالدلالات التي تطرحها، والتي تعبر عن حياة الشاعر وموقفه من الأحداث، فيرى أن قصائد، «سربروس في بابل»، «مدينة السندباد»، «رؤيا في عام 1956م»، «المبغى» تمثل موقف الشاعر من الأحداث التي حصلت في

---

(1) مثال ذلك حديث الدارس عن الصراع بين القوميين والشيوعيين ودخول السياب حومة ذلك الصراع، وتنقل السياب بين انتماءات فكرية متعددة. ناجي علوش، «بدر شاكر السياب»، ص92.

(2) حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص124، 125. ويلاحظ أن الدارس في مقالة سابقة له قد اعتمد التقسيم ذاته، غير أنه قسم المرحلة الثانية إلى مرحلتين هما: الواقعية الماركسية، والواقعية التموزية، ووضع المرحلتين تحت عنوان «مرحلة الواقعية»، وواضح أنه تقسيم واحد في جوهره. حسن توفيق، «بدر شاكر السياب وحركة الشعر الحر»، (مجلة المجلة، ع133، يناير (كانون الثاني)، 1968)، ص38.

(3) حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص200.

(4) المصدر السابق، ص325، 235، 236 .

عهد عبدالكريم قاسم[1]. هكذا تتحول الأسطورة إلى معادل رمزي للحياة الواقعية، وبه يقاس نجاح الشاعر أو فشله في توظيفها.

لقد أورد محمد فتوح أحمد تقسيماً لتوظيف الأسطورة عند السياب يمكن القول إنه جمع فيه بين السمات العامة لتقسيم إحسان عباس وتقسيم علي البطل لاسيما الأخير منهما. إنه يقسم مراحل توظيف الأسطورة إلى مرحلتين: الأسطورية الموضوعية حيث كانت الأسطورة فيها تعبيراً عن واقع قومي وحضاري، ويمثلها ديوان (أنشودة المطر). والأسطورة الرئيسة فيها هي أسطورة تموز وعشتار (البعث من خلال الموت أو التضحية) وما يعبر عنها. أما الثانية فهي الأسطورية الذاتية، حيث كانت الأسطورة تعبيراً عن ألم ذاتي ألهبه المرض والغربة والحرمان، ويمثلها ديوانا: (المعبد الغريق) و(منزل الأقنان). وغلبت عليها رموز السندباد وعوليس وأيوب والمسيح[2].

وتجدر ملاحظة أن أحمد نصيف الجنابي قد أورد تقسيماً لتوظيف الأسطورة عند السياب يبدو في ظاهرة مخالفاً للتقسيمات السابقة، لكنه يرجع في جوهره إليها. وهو ما يتضح من خلال النظر في نوعية الدواوين الشعرية والقصائد التي اختارها الدارس لتمثيل كل مرحلة؛ إذ يمثل ديوان (أنشودة المطر) وقصيدة «المومس العمياء» المرحلة الأولى التي اعتمد فيها الشاعر على الأسطورة بشكل واضح[3]. ويغلب على هذه المرحلة ما أسماه الدارس

(1) انظر ملاحظات الدارس على هذه القصائد، جسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص219-221، 223، 224.

(2) محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص289-291، 298-300. ويجدر بالذكر أن مراحل حياة السياب- في خطوطها العامة- قد وردت بما يقارب التكرار وعدم الاختلاف عند عدد آخر من الدارسين مثل: رياض العوابدة الذي يكرر ما أورده محمد فتوح أحمد، **ظواهر التمرد الفني في الشعر الحديث**، ص117؛ ومحمد الجزائري الذي تبنى تقسيم علي البطل، بل إنه يكاد يقرأ القصائد ذاتها التي أوردها علي البطل ولا يأتي بجديد في هذا الموضوع. محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص101-108؛ ميشال خليل جحا الذي يكرر تقريباً تقسيم ناجي علوش. ميشال خليل جحا، **الشعر العربي الحديث**، ص126، 127.

(3) يعطي الدارس إحصاء تقريبياً لعدد الأساطير الواردة في هذه المرحلة، ويذكر أن الشاعر قد يستعمل أكثر من أسطورة في قصيدة واحدة، وأحياناً يستعمل أسطورة واحدة، وفي النادر لا يستعمل أية أسطورة. أحمد نصيف الجنابي، **في الرؤيا الشعرية المعاصرة**، د.ت، (مديرية الثقافة العامة، كتاب الجماهير (8)، وزارة الإعلام، بغداد)، ص38، 39.

بـ«الخيال الابتكاري»[1]، كما تكثر فيها الأساطير الإغريقية التي يستعملها الشاعر بشكل موفق[2]. وهو حكم تعميمي يقود إلى تساؤل حول مدى صحة القول بتوفيق الشاعر في توظيف جميع أساطيره، فهل كان السياب موفقاً دائماً، وهل استعمل الأساطير بنفس المستوى أو الطريقة؟ ألم تحمل الأسطورة في قصائده سمات تتميز بها كل قصيدة عن الأخرى؟ أما المرحلة الثانية فهي التي تظهر في ديوان (المعبد الغريق) وتمثلها قصيدة «المعبد الغريق»، «أم البروم»، وتنزوي فيها الأسطورة تحت كثرة الصور المتلاحقة[3]. ويمكن رد هذا التصنيف إلى المرحلة السياسية، ومرحلة المرض، مما يمكن القول معه إن حياة الشاعر قد سَبقت شعره، وأن الشعر استجابة لمؤثرات معنية، بحيث تؤدي الأسطورة مهمة الوعاء الذي يتم تعبئته بالمعنى أو الدلالة التابعة للموقف. وفي ذلك أدت عناصر الرصيد دورها في ربط النشاط التصوري للقارئ، وقراءة النص من خلالها ومن خلال سيرة حياة الشاعر التي أدت دوراً مهماً أيضاً في تشكيل المنطقة المألوفة التي انطلق منها الدارسون في القراءة، ومن ثم الفهم والتفسير.

أ/2-تصنيف الرموز الأسطورية:-

لقد أدت قسمة حياة الشاعر إلى مراحل، ودراسة الأسطورة تبعاً لكل مرحلة منها، إلى مسألة أخرى في تعامل الدارسين مع الأسطورة، وهي تصنيف الرموز الأسطورية في مجموعات كبيرة ترتبط كل مجموعة بمرحلة من المراحل. وقد يترتب على ذلك اختفاء السمات التي تميز رمزاً أسطورياً عن آخر، أو اختفاء السمات التي تميز توظيفه في قصيدة دون أخرى، أو مبررات الشاعر في اختيار رمز على حساب آخر، فقد تتساوى الرموز الأسطورية مادامت تؤدي دلالة عامة واحدة هي ما يلتفت إليه الدارس. في هذا الإطار وضع عيسى بلاطة الرموز

---

(1) يعرفه الدارس بأنه: تأليف اختياري لصور معروفة من قبل يؤلف منها مجموعة جديدة غير مألوفة. أو هو الذي يبدع فيه الشاعر الأساطير أو الخرافات التي يسوق بها قضاياه. المصدر السابق، 33، 34.

(2) يعطي الدارس أمثلة هي: «رؤيا في عام 1956»، «من رؤيا فوكاي». المصدر السابق، ص42.

(3) المصدر السابق، ص43-46. ويجدر بالذكر أن الدارس يتحدث عن مرحلة ثالثة لكنها خلت من الأسطورة ذلك أنه معني أساساً بالحديث عن أنواع الخيال وليس عن الأسطورة.

الأسطورية عند السياب في مجموعتين كبيرتين هما: قوى الخير والخصب، وقوى الشر والموت والجدب، ولكل من هاتين المجموعتين رموزه الدالة عليه[1].

لقد سبقت الإشارة إلى أن علي البطل قد درس الأسطورة عند السياب من خلال ثلاث مجموعات أساسية هي: عشتار ومشكلة بعث الخصب، المعاناة والخلاص بين رمزي تموز والمسيح، رموز التجوال والبحث عن معجزة. غير أن تقصي الرموز الأسطورية عند السياب قد أوقعه في مشكلة إغفال رموز أخرى لا يمكن وضعها في إطار التصنيف السابق، وهو ما دفعه إلى إفراد عدد من الرموز في فصل مستقل يتوقف فيه عند «أيوب» والشواهد الشعرية التي ورد فيها[2]، ومجموعة أخرى من الرموز ذات المدلول المتقارب ويسميها «رموز الخطيئة أو الجريمة»، ثم يقسمها إلى مجموعتين: المدن الملعونة، وتشتمل على مجموعة من الرموز مثل سدوم وعامورة، والشخصيات الملعونة، وتشتمل على مجموعة من الشخصيات مثل قابيل وأوديب وفاوست ونرسيس[3] وفي ذلك يبقى هدفه هو تتبع دلالات تلك الرموز، والربط بينها وبين مواقف الشاعر السياسية والشخصية من جهة، والأحداث التي عاشها من جهة أخرى. الأمر الذي جعله يقرأ كلاً منها على حدة دون ربطه بالرموز الأخرى التي قد ترد في القصيدة ذاتها. بذلك لا يلتفت إلى علاقة هذه الرموز بعضها ببعض، ومن ثم يأتي حكمه على توظيف الرمز بالنجاح أو الفشل نابعاً من وضع الرمز في سياقه الخاص وبإحالته إلى دلالته القديمة لملاحظة مدى مناسبة الدلالة الحديثة المعطاة لها للدلالة القديمة، وليس من خلال علاقته ببنية القصيدة كاملة. ولعل مثال ذلك ما فعله في قصيدة

---

(1) عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص185، 186. وهو التصنيف ذاته الذي أورده الدارس في دراسته الأخرى:

"The Poetic technique of Badr shakir AL-Sayyab", P. 237.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري عند بدر شاكر السياب**، ص199-204 .

(3) المصدر السابق، ص204-215. وتجدر ملاحظة أن الدارس في هذا التصنيف جمع بين ما يمكن أن ينتمي إلى الرموز الأسطورية، والشخصيات الدينية، والأدبية غيرها، ولعل هذا ما يفسر وضع الدارس لها تحت مسمى «الرمز». ويجدر بالذكر أيضاً أن إحسان عباس قد قدم تصنيفاً ضمنياً للأساطير عند السياب عندما ركز على أسطورة الخصب والبعث في المرحلتين الأولى والثانية من حياة السياب، ورموز التجوال في مرحلة المرض، كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند طرح قراءة إحسان عباس.

«المومس العمياء» حين ذهب إلى أن الشاعر قد بلغ قمة نجاحه في توظيف رمز أوديب، في حين فشل في استغلال رمز فاوست[1]، ولا يلتفت إلى مسألة حشد عدد من الأساطير في هذه القصيدة، ودلالة ذلك وأثره على بنيتها الفنية.

يبدأ تصنيف عبدالرضا علي للأساطير عند السياب مع حديثه عن مصادر الرموز الأسطورية في شعره، حيث وضع «أساطير الغصن الذهبي» و«أساطير العالم القديم» في محورين هما: أساطير الخصب والنماء، وأساطير الحب والعذاب، وهما المحوران اللذان يشكلان حصيلة تجارب البدائي ومواقفه[2]. وقد دفعه الاهتمام بعناصر الرصيد الواقعية، واعتباره الأسطورة تعبيراً رمزياً عن واقع معاصر، إلى العودة بأسطورة عشتار إلى جذورها الأصلية ومقارنتها بتوظيفها المعاصر، وتأكيد أن توظيف السياب لرموز الحب والعذاب والموعظة كان تعبيراً عن عذابات معاصرة مما يتضح فيه اكتمال التجربة الفنية إيقاعاً ونسيجاً حتى في حالة التشبيه[3]. غير أن هذا الهدف أوقعه في خلل إبداء الأحكام وتعميمها، إذ يعود -رغم حكمه السابق باكتمال التجربة الفنية عند الشاعر- إلى الحكم بأن السياب قد أكثر من استخدام رموز الحب والعذاب حتى أصبحنا نجد أكثر من رمز في القصيدة الواحدة، الأمر الذي جعل المتلقي العادي يحس بثقلها القسري[4]. إضافة إلى ذلك يمكن القول إن التقسيم يبدو غير واضح في ذهنه،

---

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص210-212 .

(2) المصدر السابق، ص.56 ويجدر بالذكر أن الدارس قسم الأصول الأسطورية عند السياب إلى: الغصن الذهبي وطقوس النماء، أساطير العالم القديم، الكتاب المقدس، التجربة الإليوتية، التجربة الستويلية، الحكايات الشعبية. المصدر نفسه، ص49. ويلاحظ على هذا التقسيم عدم وضوحه أو كثرة التفريع فيه، إذ يمكن أن تجمع الأساطير الواردة في الغصن الذهبي وطقوس النماء ضمن أساطير العالم القديم، ولا تعد قسمين أو مصدرين مختلفين، كما يمكن الجمع بين التجربة الإليوتية والسيتويلية ضمن مصدر عام هو المؤثرات الثقافية الغربية. وقد أشار حاتم الصكر إلى هذا الخلل المنهجي عند عبدالرضا علي. حاتم الصكر، «نقد كتاب الأسطورة في شعر السياب لعبدالرضا علي»، (مجلة الأقلام، السنة الرابعة عشرة، ع(5)، شباط، 1979)، ص116.

(3) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص54، 55، 57.

(4) المصدر السابق ص.57 ويجدر بالذكر أن الدارس لا يخرج عن مفاهيمه السابقة في تعامله مع الرموز الأخرى إذ يقوم بإيراد الأمثلة على كل نوع دون تحليل أو قراءة للأساطير الموظفة في القصائد، بل يكتفي بإيراد مقاطع من القصائد كشواهد تدعم تقسيماته ورؤيته لا أكثر، =

فهو يدخل قابيل وهابيل ضمن المصدر الديني، ثم يعود فيجعلهما ضمن حكايات التراث الشعبي[1]. كما يبدو أيضاً عدم وضوح مصطلح الأسطورة في ذهنه إذ إنه يجمع ما بين الأسطورة والشخوص الأسطورية والرموز أو الشخصيات الدينية والحكايات الشعبية والرموز التراثية، ويعتبرها أمراً واحداً أو راجعاً إلى أصل واحد بدليل وضعها تحت عنوان «الأصول الأسطورية في شعر السياب»، بينما هو في أجزاء أخرى من الدراسة يوحي باختلاف بينها، أو بين الأسطورة والرمز على وجه التحديد حين يتحدث عن الرمز الأسطوري، أو حين يعتبر الأسطورة أعلى مراحل الرمز، أو حين يتحدث عن إفادة السياب من الرموز والأساطير على حد سواء[2].

لقد أكمل عبدالرضا علي تصنيف الأساطير عند السياب بقراءة ما أسماه بـ«الثيمات الأسطورية» المتكررة في شعره، وقسمها إلى جانبين متقاربين رغم اختلافهما ظاهرياً وهما: اليباب والخصب، الموت والميلاد. وقد قرأ الدارس هذه الثيمات ضمن الاعتماد على عناصر الرصيد الواقعية، والربط بين الشعر وسيرة حياة الشاعر، ورؤيته التي تعتبر الأسطورة رمزاً يتم تحميله بدلالات معاصرة. ضمن فكرة «اليباب والخصب» يقرأ الدارس رمز «المطر» من خلال ملاحظة جذوره عند الإنسان البدائي، وكيفية توظيف السياب له. وفي ذلك يتم العودة بالرمز إلى دلالات معينة وضعها الشاعر عبر استحضار مقاطع من قصائد

= مما يمكن القول معه أن الدارس استغرق وقتاً وجهداً غير قليل في الحديث عن تصنيفات وتقسيمات، وعودة بالأساطير إلى أصول أشار إليها دارسون سابقون. بل يمكن القول بأن الدارس يكاد يكرر تصنيف علي البطل لمصادر الرموز الأسطورية مع زيادة في التفريع والتقسيم إذ يرجع علي البطل هذه الأصول إلى عناصر ثلاثة أساسية هي: الرموز الأسطورية الوثنية، والرموز الأسطورية من التراث العربي أو الشعبي، والرموز المستقاة من القصص الديني. علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص69.

(1) يتساءل حاتم الصكَر هنا: هل كانت الحكايات الشعبية ستكتسب أهمية لو أنها بقيت ضمن التفسير الذي يحدها باللاوعي وذكريات الطفولة -كما فعل عبدالرضا علي؟ إن السياب قد اختارها بوعي وحس أسطوري نافذين، بل إن كثيراً منها كونته قراءات السياب اللاحقة كقصة السندباد ويأجوج ومأجوج وغيرها. حاتم الصكَر، «**نقد كتاب الأسطورة في شعر السياب**»، ص117.

(2) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص24، 90، 91، 126، 127 على التوالي.

مختلفة تحمل تلك الدلالة- كما يرى الدارس، وتدعم التفسير المعطى لها[1].

ولا يختلف الدارس في تعامله مع فكرة «الموت» عن تعامله مع فكرة «المطر» حيث يبدأ بتأصيل جذور تعامل البدائي مع هذه الفكرة، ثم يقسم الموضوعات التي عالجها السياب ضمن هذه الفكرة إلى: الحياة في الموت، والموت في الحياة. ويعود الدارس مرة أخرى إلى مراحل حياة الشاعر ليربط كل فكرة بمرحلة من هذه المراحل، فيذكر أن فكرة الحياة في الموت قد غلبت على المرحلة التموزية في الخمسينيات، بينما غلبت الفكرة الثانية على المرحلة الأولى من حياة الشاعر في الأربعينيات بسبب الفقر والجوع ومطاردة السلطة، كما غلبت على المرحلة الأخيرة من حياته بسبب ظروف المرض القاتل والإحساس باليأس[2]. إن ذلك يوحي بارتباط التقسيمات بسيرة حياة الشاعر من جهة، وأن قراءة الرموز تلتفت أولاً إلى دلالاتها من جهة أخرى. من هنا تصبح القصائد مجرد شواهد شعرية تدعم فكرة أو تقسيماً معيناً[3]، بحيث يمكن القول إن هذا

---

(1) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص150، 151. ويلاحظ الدارس أن السياب قد تنوع في تعامله مع هذا الرمز من خلال الفكرة القديمة على أنه أصل الحياة، أو الثورة على القهر الاجتماعي والسياسي، واعتباره رمزاً للبعث والحياة تم تحميله النقيضين: الموت والحياة. المصدر نفسه، ص153، 154؛ وهنا يختار مقاطع من **«أنشودة المطر»**، **«مدينة بلا مطر»**، **«رسالة من مقبرة»**، **«مدينة السندباد»**، **«رؤيا في عام 1956»**. المصدر نفسه، ص154-164.

(2) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص172، 173، 176، 178. ويقارن الدارس هنا تغير دلالة اليأس في الفكرة الثانية بين المرحلتين الأولى والأخيرة، إذ كانت في الأولى يأساً من تغيير حالة القهر العربي، وفي الثانية (الذاتية) نزيفاً يقود إلى طلب الموت. ويدعم الدارس رأيه بشواهد شعرية تؤكد رغبة السياب في الموت. المصدر نفسه، ص178-183.

(3) يستثنى من ذلك قصيدة **«النهر والموت»** التي يتوقف الدارس عندها ويعتبرها من أروع قصائد السياب. عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص173. ويجدر بالذكر أنه قد سبقت الإشارة إلى تصنيف حسن توفيق الذي ربط فيه الأسطورة الإغريقية بالالتزام، والشخصيات المسحوقة بمرحلة الارتداد إلى الرومانسية، حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص325، 326. كما ورد تصنيف للرموز الأسطورية لا يخرج عن الإطار السابق ذكره عند عدد من الدارسين: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص19، 25؛ ميشال خليل جحا، **الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، ص129، جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة**، ص18؛ إيليا الحاوي، **«دراسة نقدية لديوان بدر شاكر السياب»: «أنشودة المطر»**. (الآداب، السنة التاسعة عشرة، ع(5)، أيار/مايو، 1961)، ص58 .

الفصل -في مجمله- يتداخل في كثير مع فصول سابقة، مما أوقع الدارس في تكرار عددٍ من ملاحظاته، وتكرار شواهد أو قصائد سبق له الإشارة إليها.

يمكن ملاحظة أن تصنيف الرموز الأسطورية عند السياب ووضعها ضمن مجموعات عامة تحمل دلالات مشتركة قد ارتبط به مسألة أخرى وهي التركيز على أسطورة معينة على حساب الأساطير الأخرى الموظفة عند السياب، ألا وهي أسطورة الخصب والانبعاث[1]، فقد لاحظ إحسان عباس هيمنة هذه الأسطورة على الفترة الأطول من حياة الشاعر، ومن ثم صرف جزءاً كبيرين من دراسته -كما سبقت الإشارة- إلى متابعة هذه الأسطورة عبر رموزها المختلفة. وقد فعل عيسى بلاطة الأمر ذاته، كما صرف علي البطل وقتاً وجزءاً كبيرين من دراسته في متابعة عشتار وتموز والمسيح عبر مراحل حياة السياب المختلفة، في حين امتدت مرحلة ما بعد الثورة زمناً طويلاً عند عبدالرضا علي أدخلت فيها قصائد توظف هذه الأسطورة. بل إن أنس داود يرى أن فهم شعر السياب يكون من خلال فهم فكرة الموت واعتباره مصدراً للخصب والبعث. وقد ذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى أن حياة السياب كانت صراعاً بين الحياة والموت، من هنا فإن أحد أهم زوايا فهم هذا الشاعر وفهم شعره ستكون من زاوية هذا الضراع الذي يتبلور -كما تتبلور رموزه كلها- في أسطورة تموز التي يتمثل فيها صراع الموت والحياة، وتلتقي فيها خطوط شعر السياب[2]. وتزيد زيتا عوض على ذلك حين تذكر أن أسطورة الخصب والانبعاث هي الأسطورة الأساسية في تاريخ الحضارة الإنسانية[3]. وقد تجسد نموذج الموت والانبعاث الكامن في لا وعي كل إنسان أسطورة في شعر السياب، حيث وحدت الأسطورة قضية الموت والانبعاث

(1) يجدر بالذكر أنه قد تم طرح عدد من هذه الملاحظات بشكل مفصل خلال الصفحات السابقة من هذا الفصل.

(2) جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة**، ص18، 19. وقد أورد الدارس رأيا قريباً من هذا في دراسته الأخرى النار والجوهر، ص51، 52 .

(3) ريتا عوض، **بدر شاكر السياب**، ص21؛ وقد ذكرت هذا الرأي في دراسة أخرى لها انظر: **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص39، 40 ويجدر بالذكر أن الدارسة في هذه الدراسة قد ذكرت أنها تتبع منهج النقد الأسطوري، وأفادت من آراء كارل يونج حول اللاشعور الجمعي، من هنا جاء تعاملها مع الأسطورة على أنها نموذج كامن في لا وعي كل إنسان .

بمستوياتها جميعاً، لاسيما أن فكرة الموت كانت قضية السياب الكبرى إذ عاناه على مستويات عدة: فردية، وقومية وحضارية[1]، مما يمكن القول معه إن هذه الأسطورة قد شكلت حضوراً واضحاً سواء على المستوى الشعري عند السياب، أو المستوى النقدي المرتبط به.

أ/3-دور الأسطورة أو وظيفتها:

انطلاقاً من الفهم الذي يربط بين توظيف الأسطورة في شعر السياب وسيرة حياته، تم النظر في وظائف الأسطورة والدور الذي تؤديه في شعره، حيث شكلت عناصر الرصيد الواقعية -التاريخية والاجتماعية- البؤرة التي تم الانطلاق منها في عملية القراءة ومن ثم الفهم والتفسير. وقد تم تحديد الدور أو الوظيفة التي تمارسها الأسطورة انطلاقاً من محورين يركز أولهما بشكل كامل على الدوافع والعوامل الخارجية المحيطة بالشاعر، ويهتم ثانيهما بسمات فنية ارتبطت بوجود الأسطْورة داخل النص الشعري مع إرجاع هذه السمات -من خلال تفسيرها- إلى عناصر في حياة الشاعر، وقد يشترك المحوران معاً في قراءة واحدة أو ينفصلان في قراءة أخرى.

لقد أعطى عدد من الدارسين الأسطورة دوراً مرتبطاً بالظروف السياسية التي عاشها الشاعر، هذا الدور يتمثل في الاحتماء أو التخفي خلف الأسطورة، أو ما يمكن التعبير عنه بممارسة التقية الشعرية؛ فقد ذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى أن الأسطورة قد مارست دوراً مزدوجاً في شعر السياب، إذ كانت في أحد نواحيها وسيلة للاحتماء والتخفي. ويرتبط هذا الرأي بنظرته إلى أن شعر السياب كان في بدايته موجهاً صوب القضايا العامة، فجاء شعر احتجاج وأسى صريحاً في بدايات الشاعر، ومواربا عبر الرمز والأسطورة عند ملاحقة السلطات له[2]. وهو ما فعله أيضاً إحسان عباس حين قرر أن الرمز كان وسيلة الشاعر للتعمية والتستر لاسيما

(1) عانى السياب الموت على المستوى الفردي في: موت الأم، الابتلاء بالمرض؛ وعلى المستوى القومي: حيث معاناه العراق السياسية موت، وخلاصه منها انبعاث؛ أما على المستوى الإنساني فكان في اكتشاف نموذج الانبعاث الكامن في لا وعي كل إنسان. ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث**، ص94-100.

(2) جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، ص51، 52 وسيتم الحديث عن الدور الثاني في موضعه من البحث.

في ظل الظروف السياسية المحيطة[1]. ولا يريد عبدالرضا علي كثيراً على ذلك في حديثه عن الوظائف السياسية للأسطورة من جهة، وفي طرحه لعوامل عودة السياب إلى الأسطورة من جهة أخرى[2]. كما أن علي عشري زايد قد اعتبر أن توظيف الأسطورة في «مدينة السندباد» قد جاء من باب التقية السياسية، حيث لجأ الشاعر فيها إلى استدعاء مجموعة من الشخصيات التراثية ليتستر وراءها، ويسوق من خلالها آراءه مصوراً مظاهر الحرب والدمار التي حلت بالعراق[3]. بل إن عيسى بلاطة يستشهد برأي السياب نفسه حول أسباب توظيفه للأسطورة وأنه استعملها بغرض الاختباء خلفها في عهد نوري السعيد وعبدالكريم قاسم، ويستشهد على ذلك بقصيدتي «سربروس في بابل»و«مدينة بلا مطر» التي يفسر السياب فيها توظيفه للأسطورة ودلالة ذلك انطلاقاً من هذا الأمر[4]. ويمكن القول إن عدداً من الدارسين قد وقع تحت تأثير مقولة السياب تلك، وتأثير تفسيره لدلالتي القصيدتين السالفتين، إذ ظهر السياب فيها قارئاً مثالياً لعمله، يتحدث عنه، ويشارك في الأهداف الكامنة وراءه. وقد أشار آيزر إلى فكرة أن المؤلف نفسه يمكن أن يكون القارئ المثالي لعمله، وهو كقارئ يفضل الحديث باللغة المرجعية عن مقاصد عمله واستراتيجيته ومعانيه بما يوافق الظروف التي تسري أيضاً على الجمهور الذي يحاول توجيهه[5]. مما يمكن أن يوحي بأن تفسير المبدع لعمله قد يكون مرتبطاً بطبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه من جهة، وبصعوبة الاطمئنان إلى مثل ذلك التفسير من جهة أخرى.

يمكن القول إن الوظيفة السابقة للأسطورة وظيفة ساذجة ترتبط بالفهم

---

(1) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص371، 372 .

(2) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص21، 25، 104، 105 .

(3) علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص34-38، 223
ويجدر بالذكر أن الدارس هنا يعتبر توظيف الأسطورة جزءاً من توظيف التراث بشكل عام .

(4) Issa J.Boullata, "The poetic Technique of Badr Shakir AL-Sayyab",P.241.

ويجدر بالذكر أن مختار أبو غالي قد أشار إلى هذه الوظيفة أيضاً معتبراً أن الشاعر تخفى من خلال الأسطورة هرباً من ملاحقة السلطات له. مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص352 .

(5) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص35 .

المباشر للأسطورة، وهي وظيفة جزئية لم يكتشف الدارسون بالوقوف عندها[1]؛ فقد التفت بعض الدارسين إلى أن الأسطورة قد تحقق للشاعر سمة الموضوعية والبعد عن الذاتية لكن ليس من خلال الاختباء خلفها فقط، وهو ما التفت إليه علي البطل في حديثه عن القيمه الفنية للأسطورة وإمكانيات الثراء التي يمكن أن تهبها للقصيدة، ويلخصها في ثلاثة أمور هي: فاعلية الدراما، والنزعة الملحمية الحديثة، والبعد الموضوعي للقصيدة الجديدة[2]. وفي إطار الدراما يختار الدارس شواهد شعرية يستدعي فيها العناصر الدرامية مثل الصراع والعناية ببنية الحدث وتطويره وتحديد المسرح واستخدام الجوقة الخ ويترتب على الإمكانية الدرامية تحقيق صفة الموضوعية حيث يختفي الشاعر تحت ستار الحدث الأسطوري والشخصية الأسطورية[3]. لكن الوقفة الأطول التي يتخذها تأتي مع النزعة الملحمية، حيث يعتبر «شناشيل ابنة الجلبي» نموذجاً ملحمياً في شعر

---

(1) يمكن الإشارة إلى دور آخر للأسطورة يمكن أن يبقى ضمن هذا الإطار، وهو ما أشار إليه بعض الدارسين من الحديث عن الارتقاء بشعر السياب إلى ذرى إنسانية كونية عبر الأسطورة، وهو ما أشار إليه -على سبيل المثال- جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، ص50؛ عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص189؛ ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث**، ص100، بدر شاكر السياب، ص22؛ عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص9؛ أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص294. غير أن إيليا الحاوي قد خالف عدداً من دارسي السياب عندما ذهب إلى أن السياب قد بقي في إطار ذاتي، وعزل مصير بلاده عزلاً تاماً عن حركة المصير الوجودي العام، ويذكر أنه قد تداول قصائد السياب مراراً محاولاً أن يخلص إلى رؤيا عامة للمصير والوجود فلم يعثر عليها. ولعل ذلك مرتبط برؤية الدارس للسياب، وبفهمه لطبيعة التوظيف الأسطوري. إيليا الحاوي، **«دراسة نقدية لديوان بدر شاكر السياب: أنشودة المطر»**، ص59.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص239. ويجدر بالذكر أن جبرا إبراهيم جبرا قد أشار بشكل موجز إلى أحد هذه السمات، وهو ما عبر عنه بالقناع التراجيدي كقناع البطل في الأساطير الإغريقية. جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، ص51، 52. كما أشار إليه أنس داود بطريقة أخرى حين ذكر أن الأساطير هيأت للسياب المعادل الموضوعي للتعبير عما يحس به نحو بلاده. أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ص270، 271. وقد كرر محمد الجزائري آراء علي البطل، واختار القصيدة ذاتها التي اعتمد عليها علي البطل، مركزاً على إيراد السمات والعناصر ذاتها. محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص125، 126.

(3) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص240-248.

السياب[1]. وتجدر ملاحظة أنه -على الرغم من حديثه عن سمات فنية في الأسطورة إلا أنه- لا يغفل الرصيد الواقعي حين اشترط وجود الأصول التاريخية لأحداث القصيدة في حياة الشاعر، بحيث تشكل -مرة أخرى- نقطة تآلف بين النص وقارئه.

وقد تحدث عبدالرضا علي عن هذه السمات الفنية للأسطورة ضمن ما أسماه بالوظائف الجمالية ويلخصها في: التداعيات، المونولوج الدرامي، الديالوج أو المحاورة. غير أنه يبقى ضمن إطار الرصيد الاجتماعي السياسي، إذ يربط هذه الوظائف بالدلالة وبمراحل حياة الشاعر عبر اختيار الشواهد الشعرية التي تدعم رؤيته، وقد ترد مقتطعة من سياقها بحيث تمثل الوظيفة الفنية التي يحددها، هذا على الرغم من أنه يقر بصعوبة فصل المنجز الجمالي عن وظيفة الأسطورة السياسية وتحوير المضمون الأسطوري في شعر السياب[2]. ويمكن القول هنا إن هذه الوظائف التي فصلها يمكن أن تعد عناصر فيما أسماه علي البطل بفاعلية الدراما، وفي ذلك يتقارب الدارسان في تحديد الوظيفة الجمالية للأسطورة -وإن كان علي البطل أكثر شمولية- كما يتقاربان في ربط الوظيفة الجمالية أو الفنية للأسطورة مع الدلالة السياسية، وواقع حياة الشاعر، بحيث يبقى الرصيد الواقعي (السياسي/ التاريخي) هو الغالب على قراءتهما، والمشكل للمساحة الأكبر من تلك القراءتين.

لم يتوقف الدارسون -فيما تمت ملاحظته- عند الوظيفة السابقة طويلاً، لكنهم التفتوا إلى سمة أخرى في تعامل السياب مع الأسطورة، وعدوها دوراً أو وظيفة للأسطورة في شعره، تلك هي سمة تحوير الرمز الأسطوري وتعديله وما صاحبها من مزج بين الأساطير أو توحد معها ؛ فقد اعتبر عدد من الدارسين أن

---

(1) انظر تحديد الدارس لسمات النموذج الملحمي: المصدر السابق، ص248، 249 .

(2) عبدالرضا علي، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص89-103. ويبدو أن محمد الجزائري قد حذا حذو علي البطل وتابعه فيما فعل عند حديثه عن الوظائف الفنية للأسطورة، إذ يتحدث عن إفادة السياب من «الملحمة» وعناصرها عبر قصائد غنائية طويلة، ويقدم عناصر الملحمة بطريقة تكاد تطابق ما ذكره علي البطل، كما تحدث أيضاً عن تمثل السياب لعناصر الدراما في الأساطير والملاحم العراقية، وهو يأتي بالعناصر ذاتها التي وردت عند علي البطل عبر تطبيقه لها على «مدينة بلا مطر». محمد الجزائري، القاتل والضحية، ص94، 125، 126 .

تلك سمة واضحة وغالبة على تعامل السياب مع الأسطورة. ضمن هذا الإطار اهتم علي البطل بتتبع الرموز الأسطورية في شعر السياب لملاحظة ما أجراه فيها من تحوير أو تغيير، ويرتبط هذا بمفهومه -الذي سبقت الإشارة إليه- وهو أن الأسطورة رمز يستدعيه الشاعر ليوظفه في إيحاءات معاصرة، وسياق واقعي جديد[1]. من هنا اعتمدت قراءته للأساطير المختلفة على ملاحظة الدلالة الأصلية للأسطورة لمقارنتها بالدلالة الجديدة المعطاة لها، وهو ما يمثل مقياس نجاح الشاعر في التعامل مع تلك الأسطورة. إضافة إلى ذلك يفسر بعض تحويرات الشاعر للأسطورة من خلال العودة إلى مواقف الشاعر السياسية[2].

وهو ما يفعله عبدالرضا علي انطلاقاً من المفهوم ذاته للأسطورة، حين يشترط تحميل الأسطورة دلالات معاصرة جديدة كأساس لنجاح التوظيف الأسطوري كما سبقت الإشارة. إنه يصنف أشكال تحوير السياب في الأسطورة إلى أربعة أشكال هي: التوحد، قلب الأسطورة، مزج الأساطير، تكوين النموذج. وهي الأشكال ذاتها التي التفت إليها دارسون آخرون منفردة أو مجتمعة. ففي إطار توحد السياب مع رموزه يتحدث عن توحد السياب مع رموز العذاب (تموز، المسيح) لينطلق من فجيعته الذاتية إلى دائرة إنسانية أشمل، بحيث يصير دور الأسطورة هنا إلباس الفردي سمة إنسانية عامة ترجع إلى سمتها الكونية[3]. وهو

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص120، 121 .

(2) انظر أمثلة ذلك المصدر نفسه، ص139-142. ويجدر بالذكر أن محمد الجزائري قد تبنى قراءة علي البطل لقصيدة «**مدينة بلا مطر**»، وتابعه في الحديث عن تحوير السياب لدور عشتار في القصيدة بهذف ملاءمة الواقع السياسي الذي يتحدث عنه. محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص85-87، وفي ذلك تابع الجزائري علي البطل في اعتبار تحوير الأسطورة سمة فنية عند السياب، ومن التحويرات التي أشار إليها الإفادة من عنصر «حدائق تموز»، وهو العنصر ذاته الذي أشار إليه علي البطل، كما أشار إلى تشبيه عشتار بوفيقة، وتحول دلالة المسيح إلى موت. المصدر نفسه، ص118، 120-123. وحول علي البطل انظر، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص124، 125 .

(3) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب**، ص127 وانظر أمثلة ذلك: المصدر السابق، ص127-129. كما يجدر بالذكر أن إحسان عباس قد التفت إلى توحد الشاعر برموزه في القصيدة التي وظفها عبد الرضا علي غير أن غرض التوحيد هنا هو تأكيد فكرة البعث من خلال الموت. إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص316-318. ويجدر بالذكر أيضاً أن عبدالرضا علي قد أشار إلى توحد السياب مع رمزي «عوليس والسندباد»، وأساسه=

وتؤدي وظيفتين مختلفتين في القصيدة ذاتها، بل إنها قد تؤدي وظيفة جمالية في مرة، وفي مرة أخرى يتم استدعاؤها قسراً.

لقد التفت عدد من الدارسين إلى مزج السياب بين الأساطير -إذ شكل هذا الأمر سمة واضحة في شعره- ذلك عبر قراءتهم لعدد من قصائده، ومن ذلك ملاحظة علي البطل للتمازج التام بين رمزي تموز والمسيح في قصيدة «المسيح بعد الصلب» -كما سبقت الإشارة، والتفاته إلى التمازج بين السندباد وعوليس، واستدعاء شخصيات تاريخية لمرادفتها مع هذين الرمزين(1). ومنه أيضاً حديث أنس داود عن التوحد والتمازج بين تموز والمسيح والشاعر في شعر السياب لاسيما ديوان (أنشودة المطر)(2). كما تحدث عيسى بلاطة عن توجه السياب نحو الأسطورة لبلورة أفكاره ورؤاه وخيالاته وتوحيدها في كل متكامل، وأشار إلى تمازج المسيح وتموز في «مرحى غيلان»و«المسيح بعد الصلب»، وأرجع ذلك إلى وجود التشابه بين هذين الرمزين، بحيث يلجأ السياب عادة إلى البدء بأحدهما ثم تمتزج الملامح ويتوحدان مع السياب نفسه عبر القصيدة كاملة(3). كما أشار -أيضاً- علي عشري زايد إلى ما وصفه بمزج السياب البارع بين السندباد وعوليس في إطار قراءته لقصيدة «رحل النهار»(4). وتحدث علي حداد عن التداخل والتمازج بين الشاعر ورمز «المسيح» في«العودة لجيكور» حيث يستعين الشاعر في

---

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص197، 198 .

(2) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص271، 272 ويجدر بالذكر أن الدارس يرى أن هذا التوحد والمزج ليس سمة شعرية خاصة بالسياب وحده بل هو إحدى سمات توظيف الأسطورة في الشعر المعاصر، وفي ذلك اكتشاف لعنصر هام في الأساطير الكبرى وهو وحدة الوجود الإنساني. المصدر نفسه، ص250، 251. وقد يدخل في تمازج الرموز والأساطير أيضاً إشارة الدارس إلى سمة أخرى في شعر السياب هي ورود عدد من الرموز في كثير من قصائده بمعانٍ متقاربة. المصدر نفسه، ص251 .

(3) ISSA J.BOULLATA, "The poetic Techniqué of Badr shakir AL-Sayyab", P.237,239.

(4) علي عشري زايد، **الرحلة الثامنة للسندباد -دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر**، ط(1)، (دار ثابت، القاهرة، 1984)، ص91-95 وانظر إشارته إلى نجاح الشاعر في المزج بين المسيح وتموز في «**المسيح بعد الصلب**»، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص233، 236، 237.

هذه القصيدة بتبادل الأدوار بينه وبين المسيح عبر السرد القصصي مرة، وتوجيه الخطاب إلى الرمز مرة أخرى، أو امتزاج صوتيهما معاً[1].

لقد التفت مختار أبو غالي إلى المزج-الظاهر أو الخفي-بين الأساطير والشخصيات الأسطورية عند السياب، لكنه درسه من خلال ما أسماه بـ«الأسطورة المحورية» في محاولة لدراسة ما أسماه بـ«مدينة الأسطورة». وتأتي دراسته للسياب ضمن الشكل الثاني للأسطورة المحورية وهو أن يجتمع عدد من الشعراء على أسطورة واحدة يتناولها كل منهم بلغته الخاصة، وتكون الأسطورة قد استقطبت الشعراء لأنها تلبي حاجة ماسة في مجتمعهم الآني[2]. ويذكر أنه سيأخذ «تيمة» الأسطورة المحورية منطلقاً لتشمل بعض الأساطير التي تتلاقى مع الأسطورة في هذه «التيمة»، ما دامت القضية التي تعالجها الأسطورة ذات جوهر واحد. إن الأسطورة المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال جوهرها «الجدب والخْصب»، وستنضم إليها أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، ويمكن أن يلحق بها رمز «المسيح»، حيث تتوحد جميعها في جوهر البعث بعد الموت[3].

انطلاقاً من ذلك يتتبع الدارس «تيمة» الأسطورة المحورية عند السياب في ديوان (أنشودة المطر) عبر عدد من القصائد فيبدأ أولاً بـ«مرحى غيلان» حيث تنبثق من كلمة «بابا» كل الرؤى الأسطورية فتتداخل الملامح الفينيقية/ الكنعانية في أسطورة «تموز» البابلية[4]. ولا يكتفي بالتأويل السياسي -رغم احتمال صحته

(1) علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ص130، 209 وتجدر الإشارة إلى أن الدارس يذكر هنا أنه يفيد من رأي إحسان عباس في أن السياب قد اتخذ المسيح رمزاً للتضحية والفداء في مرحلة سيطرة فكرة البعث عليه، حيث جاء ممتزجاً مع «تموز». أما في مرحلة المرض فقد اقتصر على «المسيح» ليشاركه مأساته أو ينتظر منه العون والخلاص.

(2) تأخذ الأسطورة المحورية عند الدارس شكلين تمت الإشارة إلى ثانيهما أما أولهما فهو أن تكون أسطورة واحدة محوراً فكرياً وشعرياً لدى شاعر واحد وتشكل ملمحاً من ملامح تجربته الشاملة إذ تظهر في صور متعددة. ومثاله أسطورة السندباد عند صلاح عبدالصبور. وسيخرج من إطار هذا البحث، مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص351.

(3) المصدر السابق، ص351، 352.

(4) الملمح الكنعاني يأتي من استخدام «بعل» و«موت» الكنعانيان، والملمح الفينيقي يأتي من كون الفينيقيين هم ورثة الكنعانيين في الألف الأولى قبل الميلاد. مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر**=

وتؤدي وظيفتين مختلفتين في القصيدة ذاتها، بل إنها قد تؤدي وظيفة جمالية في مرة، وفي مرة أخرى يتم استدعاؤها قسراً.

لقد التفت عدد من الدارسين إلى مزج السياب بين الأساطير -إذ شكل هذا الأمر سمة واضحة في شعره- ذلك عبر قراءتهم لعدد من قصائده، ومن ذلك ملاحظة علي البطل للتمازج التام بين رمزي تموز والمسيح في قصيدة «المسيح بعد الصلب» -كما سبقت الإشارة، والتفاته إلى التمازج بين السندباد وعوليس، واستدعاء شخصيات تاريخية لمرادفتها مع هذين الرمزين(1). ومنه أيضاً حديث أنس داود عن التوحد والتمازج بين تموز والمسيح والشاعر في شعر السياب لاسيما ديوان (أنشودة المطر)(2). كما تحدث عيسى بلاطة عن توجه السياب نحو الأسطورة لبلورة أفكاره ورؤاه وخيالاته وتوحيدها في كل متكامل، وأشار إلى تمازج المسيح وتموز في «مرحى غيلان«و«المسيح بعد الصلب»، وأرجع ذلك إلى وجود التشابه بين هذين الرمزين، بحيث يلجأ السياب عادة إلى البدء بأحدهما ثم تمتزج الملامح ويتوحدان مع السياب نفسه عبر القصيدة كاملة(3). كما أشار -أيضاً- علي عشري زايد إلى ما وصفه بمزج السياب البارع بين السندباد وعوليس في إطار قراءته لقصيدة «رحل النهار»(4). وتحدث علي حداد عن التداخل والتمازج بين الشاعر ورمز «المسيح» في«العودة لجيكور» حيث يستغين الشاعر في

---

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص197، 198.

(2) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص271، 272 ويجدر بالذكر أن الدارس يرى أن هذا التوحد والمزج ليس سمة شعرية خاصة بالسياب وحده بل هو إحدى سمات توظيف الأسطورة في الشعر المعاصر، وفي ذلك اكتشاف لعنصر هام في الأساطير الكبرى وهو وحدة الوجود الإنساني. المصدر نفسه، ص250، 251. وقد يدخل في تمازج الرموز والأساطير أيضاً إشارة الدارس إلى سمة أخرى في شعر السياب هي ورود عدد من الرموز في كثير من قصائده بمعانٍ متقاربة. المصدر نفسه، ص251.

(3) ISSA J.BOULLATA, "The poetic Technique of Badr shakir AL-Sayyab", P.237,239.

(4) علي عشري زايد، **الرحلة الثامنة للسندباد -دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر**، ط(1)، (دار ثابت، القاهرة، 1984)، ص91-95 وانظر إشارته إلى نجاح الشاعر في المزج بين المسيح وتموز في «المسيح بعد الصلب»، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص233، 236، 237.

هذه القصيدة بتبادل الأدوار بينه وبين المسيح عبر السرد القصصي مرة، وتوجيه الخطاب إلى الرمز مرة أخرى، أو امتزاج صوتيهما معاً[1].

لقد التفت مختار أبو غالي إلى المزج-الظاهر أو الخفي-بين الأساطير والشخصيات الأسطورية عند السياب، لكنه درسه من خلال ما أسماه بـ«الأسطورة المحورية» في محاولة لدراسة ما أسماه بـ«مدينة الأسطورة». وتأتي دراسته للسياب ضمن الشكل الثاني للأسطورة المحورية وهو أن يجتمع عدد من الشعراء على أسطورة واحدة يتناولها كل منهم بلغته الخاصة، وتكون الأسطورة قد استقطبت الشعراء لأنها تلبي حاجة ماسة في مجتمعهم الآني[2]. ويذكر أنه سيأخذ «تيمة» الأسطورة المحورية منطلقاً لتشمل بعض الأساطير التي تتلاقى مع الأسطورة في هذه «التيمة»، ما دامت القضية التي تعالجها الأسطورة ذات جوهر واحد. إن الأسطورة المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال جوهرها «الجدب والخصب»، وستنضْم إليها أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، ويمكن أن يلحق بها رمز «المسيح»، حيث تتوحد جميعها في جوهر البعث بعد الموت[3].

انطلاقاً من ذلك يتتبع الدارس «تيمة» الأسطورة المحورية عند السياب في ديوان (أنشودة المطر) عبر عدد من القصائد فيبدأ أولاً بـ«مرحى غيلان» حيث تنبثق من كلمة «بابا» كل الرؤى الأسطورية فتتداخل الملامح الفينيقية/ الكنعانية في أسطورة «تموز» البابلية[4]. ولا يكتفي بالتأويل السياسي -رغم احتمال صحته

---

(1) علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ص130، 209 وتجدر الإشارة إلى أن الدارس يذكر هنا أنه يفيد من رأي إحسان عباس في أن السياب قد اتخذ المسيح رمزاً للتضحية والفداء في مرحلة سيطرة فكرة البعث عليه، حيث جاء ممتزجاً مع «تموز». أما في مرحلة المرض فقد اقتصر على «المسيح» ليشاركه مأساته أو ينتظر منه العون والخلاص.

(2) تأخذ الأسطورة المحورية عند الدارس شكلين تمت الإشارة إلى ثانيهما أما أولهما فهو أن تكون أسطورة واحدة محوراً فكرياً وشعرياً لدى شاعر واحد وتشكل ملمحاً من ملامح تجربته الشاملة إذ تظهر في صور متعددة. ومثاله أسطورة السندباد عند صلاح عبدالصبور. وسيخرج من إطار هذا البحث، مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص351.

(3) المصدر السابق، ص351، 352.

(4) الملمح الكنعاني يأتي من استخدام «بعل» و«موت» الكنعانيان. والملمح الفينيقي يأتي من كون الفينيقيين هم ورثة الكنعانيين في الألف الأولى قبل الميلاد. مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر**=

على سبيل الإشارة دون التركيز على أسطورة معينة، ودون محاولة الإفادة منها في بناء القصيدة سمة للمرحلة ما قبل التموزية عند الشاعر، لكن هذه السمة قد بقيت في شعر السياب حتى آخر حياته محدثة نتوءاً في سياق قصائده[1]. غير أن أنس داود يذكر في موضع آخر من دراسته أن الإشارة الأسطورية يمكن أن تكون موفقة حين يقف بها الشاعر عند مشارف الرمز ويجعل منها صورة شعرية قادرة على الإثارة. ومن ذلك قصيدة «المبغى» التي ترد في نهايتها إشارة إلى «عامورة»، وفي ذلك إنذار من الشاعر بالنهاية التعسة لمدينته[2].

وفي هذا الإطار أيضاً توقف حسن توفيق عند ورود الأسطورة إشارة على اعتبار أنه أحد سمات توظيف الأسطورة عند السياب، ويأتي تعامله مع هذا الأمر مرتبطاً بموقفه من توظيف الأسطورة في الشعر الذي يرتبط بعملية التوصيل، وبأن بعض الإشارات الأسطورية الغريبة عن المتلقي يقف عائقاً أمام توصيل التجربة. كما يرتبط أيضاً بقراءته للشعر ضمن إحالته إلى الواقع والقبول العقلي[3]. ويجدر هنا ملاحظة رأي عبدالرضا علي الذي يقبل -بل ويعجب- بتوظيف الأسطورة على

= عدم توفيق الشاعر في توظيف رمز عشتار الأسطوري في بعض شعره النضالي مثل **«جميلة بوحيرد»**، **«رؤيا في عام 1956»** **«ليلة في العراق»**، حيث جاء الرمز مباشراً وسطحياً. المصدر نفسه، ص150، 151 .

(1) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص283. وقد اختار الدارس نماذج من ديوان السياب المبكر (أزهار وأساطير) في قصائد: **«أهواء» و«المومس العمياء». ص284، 285** .

(2) المصدر السابق، ص. 242 ويمكن القول إن هذا الفهم يرتبط بطبيعة فهم الدارس للأسطورة على أنها رمز مليء بإيحاءات أصلية يستدعيه الشاعر شرط أن يبتعد به عن قيود الحقيقة التاريخية، وأن يوظف عناصره الأولية في عمل جديد بمضمون تسري فيه روح عصر الشاعر وهمومه. المصدر نفسه، ص42. ويجدر بالذكر أن محمد فتوح أحمد قد أطلق على ورود الأسطورة كإشارة مسمى الوظيفة الاستعارية للأسطورة حيث لا يتجاوز الشاعر مجرد الإشارة. **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص294، 296-298 .

(3) حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص318. ويختار الدارس مثالاً من **«المومس العمياء»**، **«دار جدي»**، **«الأم والطفلة الضائعة»**. حيث يذكر -على سبيل المثال- أن تشبيه «كعيون ميدوزا» القائم على أسطورة يونانية يقف أمام توصيل التجربة إلى جمهور المتلقين. وأنه لا يعقل أن تفكر أم - مهما كانت مثقفة أو غير مثقفة- وهي تبحث عن ابنتها الضائعة، أن تفكر في «برسفون».

سبيل التسبيه ما دامت معبرة عن الواقع المعاصر للشاعر[1]، مما يبدو معه أهمية الرصيد الواقعي على ما عداه في تعامل الدارس مع الأسطورة. ويمكن القول إن رأيه هنا مختلف عن قبول أنس داود للإشارة بعض الأحيان، إذ إن شرط أنس داود يرجع إلى أسس فنية ترتقي بالإشارة إلى مشارف الرمز، وتمارس دوراً إيحائياً في القصيدة، بينما شرط عبدالرضا علي يرجع إلى أسس واقعية اجتماعية أساسها تعبير الأسطورة عن واقع الشاعر.

لقد كان حشد الأساطير أحد المداخل في انتقاد توظيف السياب للأسطورة، وترتبط تلك الانتقادات بمسألة التوصيل، وأن حشد الأساطير يقف عائقاً أمام المتلقي من جهة، وبمسألة استعراض الشاعر لثقافته من جهة أخرى. وربطت تلك الانتقادات في أغلبها بين هذا الأمر ومسألة تعبير الأسطورة عن واقع الشاعر المعاصر واعتبارها مبرراً لاستدعائها وتوظيفها داخل النص[2]. ولعل إيليا حاوي أكثر الدارسين انتقاداً ورفضاً لتوظيف الأسطورة عند السياب، فقد جاءت انتقاداته موزعة عبر دراسته الطويلة في أجزائها المختلفة. وتتلخص أساساً في أن السياب قد حشد الأساطير في قصائده بهدف استعراض ثقافته، فقد كانت الأسطورة مقحمة على أغلب شعره، حيث يستدعيها الشاعر دونما ضرورة فنية لتؤدي فكرة معنية أو واقعاً معيناً. إن السياب -كما يرى الدارس- قد حمل الأسطورة وغصبها ونقلها وكيّفها لتوافق انفعالاته التي كانت في معظم قصائده واقعية ولم تكن أسطورية[3].

---

(1) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص57، 58 .

(2) انظر، عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص188،189. وقد ورد هذا أيضاً في مقالته :.

"the poetic technique of Badr shakir AL-Sayyab", P.240.

وانظر علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص29، 30، 281، حيث أورد أمثلة من **«مرثية جيكور»**، **«رؤيا في عام 1956»**، **«مرثية الآلهة»**. وانظر أيضاً رأي حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص319، 321. حيث أورد **«المومس العمياء»**، **«مرثية الآلهة»** واعتبر أن رموز **«المومس العمياء»** مقحمة ما عدا رمزي «أبو لو» و«يأجوج ومأجوج» اللذين اكتسبا بعداً جديداً معاصراً.

(3) إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب -شاعر الأناشيد والمراثي، ج(2)، ص153، وانظر أمثلة أخرى، ص26، 142، 143، ج(1) -البواكير، ص125، 126، 131، حيث يذكر أن معظم أساطير=

وقد حاول علي البطل الرد على تلك الانتقادات، وتحديد الملامح الأساسية لمنهج استخدام الأسطورة استناداً إلى ما ورد فيها، فأكد أهمية الالتفات إلى منهج توظيف الأسطورة وليس إلى كثرة ورودها في شعر الشاعر، وكان المقياس في ذلك هو عودة الشاعر إلى واقعه وطرح ملامح هذا الواقع في الأسطورة، فجاءت دراسته رداً ضمنياً على تلك الانتقادات[1]. كما أن عبدالرضا علي قد قبل حشد الرموز والأساطير في القصيدة الواحدة ما دامت تعبر عن واقع الشاعر المعاصر، بل إنه يعتبر هذا الأمر دليلاً على ثقافة الشاعر الواسعة، ويورد أمثلة من «المومس العمياء»، وهي المثال ذاته الذي اعتبره عدد من الدارسين مثالاً على ضعف التوظيف الأسطوري عند السياب كما سبقت الإشارة[2].

قد يرتبط بحشد الأساطير مسألة تكرار السياب لأساطير معينة دونما إضافة تذكر للمعنى، حيث أشار بعض الدارسين إلى أن السياب قد يورد عدداً من الرموز بمعان متقاربة، أو يكرر بعض الأساطير دون أن يكون هناك جديد يقوله فيها، أو يستدعي التكرار لأجله[3]. ولعل مسألة تصنيف رموز وأساطير السياب في دلالات محددة وأطر عامة ترتبط في بعض جوانبها بهذا الأمر، حيث أخذت

= «المومس العمياء» كانت مقحمة وافدة ما عدا «قابيل» و«يأجوج ومأجوج» وما ذلك إلا لقربهما من فهم القارئ، ومن ثم التحامهما بالتجربة. ويلاحظ أن الدارس هنا يقترب من رأي حسن توفيق السابق ذكره. وانظر أيضاً، ج4- خصائص ومختارات، ص37، 38.

(1) يجدر بالذكر أن الدارس يتوقف عند انتقادات أنس داود، ويرى أنه لم يجد نماذج للعيوب التي يأخذها على استخدام الأسطورة في الشعر الحديث إلا من السياب. من هنا حاول الرد عليه عبر إعادة النصوص إلى سجلها الواقعي، ليثبت -ضمناً- نجاح السياب في توظيفها من جهة، ويرد على آراء أنس داود وغيره من منتقدي السياب من جهة أخرى. علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص225، 226، 231؛ أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص241 .

(2) عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص58، 59. وانظر أيضاً أمثلة أخرى لانتقادات بعض الدارسين لهذه القصيدة، أحمد عتمان، «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب»، ص45؛ عبدالجبار عباس، **السياب**، ص198. ويجدر ملاحظة أن عبدالرضا علي وعلي البطل وإحسان عباس لم يتوقفوا بشكل مفصل عند عيوب توظيف الأسطورة عند السياب، عدا بعض الملاحظات المرتبطة ببعض القصائد عند قراءتها.

(3) انظر أمثلة ذلك، أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص251؛ إيليا الحاوي، **بدر شاكر السياب**، ج2، ص26؛ حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السياب**، ص321، 322 .

بعض الأساطير -لاسيما أسطورة الخصب وما يرتبط بها- حضوراً واضحاً في كثير من قصائد السياب كما سبقت الإشارة.

ب-القراءة ضمن الرصيد الأدبي:

إن رصيد النص -كما سبقت الإشارة- يمارس دوراً مهماً في إنجاح عملية القراءة، إذ أنه يقدم للقارئ الإطار المرجعي الذي يساعده في تشكيل مناطق التواصل بينه وبين النص، ومن ثم إعادة تكوين النص عبر القراءة بغية الوصول إلى التأويل. من هنا ذكر آيزر أن رصيد النص الأدبي لا يتكون فقط من معايير ثقافية واجتماعية، بل يضم عناصر أدب الماضي بكل تراثه ممتزجاً بتلك المعايير[1]. معنى ذلك أن النص يشتمل على مجموعة من الإشارات الخاصة التي يلتقطها كل قارئ تبعاً لمعارفه السابقة، حيث تمارس هذه المعارف دوراً مهماً في تحقيق التواصل بينه وبين ذلك النص. من هنا فإن العمل الأدبي -حتى في تلك اللحظات التي يقدم فيها نفسه على أنه جديد تماماً- فإنّه يقدم لقارئه إشارات تثير تذكراً لما سبق قراءته، ومن ثم يحدد للقارئ طريقة استجابته، وتوقعاته حول وسط العمل ونهايته، مما يمكن إشباعه أو إعادة صياغته خلال عملية القراءة تبعاً لقوانين محددة مرتبطة بالجنس الأدبي ونوع النص[2].

مما سبق يمكن القول إن القارئ حين يتلقى النص الأدبي فإنه ينطلق من مخزون معرفي خاص به، ومن مرجعيات متنوعة قبل أن يبدأ في تكوين تصوراته المتعلقة بالنص، وقبل أن يبدأ في عمليات التحليل والحذف والتركيب بغية الوصول إلى دلالة ذلك النص. غير أن تلك المرجعيات لا تبقى أمراً مجرداً إنما تقوم بالتفاعل مع إشارات النص التي يتعرف إليها القارئ من خلال عناصر الرصيد المشتركة. دون ذلك تتحول القراءة إلى عملية إسقاط من القارئ إلى النص، أو عملية تسير في اتجاه واحد هو القارئ النص عندما يفرض القارئ معاييره على النص، أو النص القارئ عندما تهيمن عناصر النص على مخزون القارئ ورؤيته. إن القارئ خلال عملية القراءة يتخذ وجهات نظر معينة تعطي علاقته غير المحددة بالنص قدراً من التحديد، وقد يقوم خلال ذلك بنفي أو

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص84 .

(2) Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to literary Theory", P.167 (بتصرف).

إقصاء بعض عناصر رصيد النص، والتطور التدريجي لصياغة ما يراه القارئ كامناً في النص يجذبه إلى النص من جهة، ويبعده عن ميوله الخاصة من جهة أخرى؛ فيضطر للمفاضلة بين وجهات النظر المختلفة أثناء تطور القراءة[1]. وقد يختار القارئ -في عمليات الإقصاء والحذف- إبراز عناصر الرصيد الاجتماعي التاريخي إلى واجهة القراءة، أو يختار عناصر الرصيد الأدبي. حيث يتم الالتفات إلى النص ضمن إطار عام هو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه (رواية، مسرحية، قصيدة)، وإطار خاص هو مجموعة أعمال الأديب الذي أنتج نصوصاً يمكن أن تتداخل بينها في علاقات متشابكة.

لقد تم النظر في الجزء السابق من هذا الفصل في القراءات التي أبرزت عناصر الرصيد الاجتماعي التاريخي، وتعاملت مع الأسطورة في شعر السياب انطلاقاً منه، ومن خلال العودة إلى سيرة حياة الشاعر. غير أن القراءات الواقعة في هذا القسم اهتمت بالطرف الآخر من الرصيد، وهو العناصر الأدبية على اختلاف أشكالها. من هنا اهتم بعض دارسي السياب بالمصادر الأدبية التي اطلع عليها الشاعر وشكلت عاملاً مؤثراً في شعره عامة، وفي تناوله للأسطورة خاصة، بما يتضمنه هذا الأمر من النظر في علاقة السياب بالمؤثرات الأدبية الغربية - لاسيما إليوت وإيديث سيتويل، كما هو الأمر عند نذير العظمة في قراءاته للسياب، وقراءة مجبد الجزائري، ورمضان الصباغ وغيرها. أو قراءة نص السياب ضمن مصادره الأدبية الأخرى كقراءة علي حداد أو قراءة علي عشري زايد وغيرها .

ب/1-علاقة السياب بإليوت وإيديث سيتويل:-

يكاد يتفق عدد كبير من الدارسين على الدور المهم الذي مارسه هذان الشاعران في التكوين الثقافي للسياب، بل في عدد من شعراء جيله أيضاً. فالسياب قد اطلع على الأسطورة من خلال مصدرين مهمين هما ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب جيمس فريزر «الغصن الذهبي»، وشعر إليوت لاسيما قصيدته الأرض الخراب. وفي ذلك لم يساعد إليوت السياب على اكتشاف الأسطورة فقط، بل تعلم منه الأسلوب الصحيح في توظيفها، الأمر الذي حدا ببعض

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص216 .

الدارسين إلى إرجاع الفضل للسياب في استيعاب وتقديم التجربة الإليوتية في الأيديولوجية والتقنية إلى الشعر العربي الحديث[1].

من هنا مارس إليوت تأثيره على منهج السياب وطريقته في التعامل مع الأسطورة، وهو ما حصره علي البطل في أمرين أولهما: التضمين في شعره لشعراء آخرين مع تحوير هذا التضمين أحياناً، ففي شعر السياب تضمينات محورة وغير محورة من أصول مختلفة. أما الأمر الثاني فهو أن السياب قد تعلم من إليوت كيف يكون الرمز الأسطوري نابعاً من سياق النص وليس مقحماً عليه، إضافة إلى بحثه بنفسه عن مصادر أسطورية خاصة به[2]. ولعل التأثير الآخر الذي يوازي تأثير إليوت على السياب، وربما فاقه أهمية، هو تأثير إيديث سيتويل، ويمكن تلخيص هذا التأثير في مظهرين أولهما أن المؤثرات المسيحية -لاسيما رمز المسيح- قد دخلت إلى شعر السياب من خلال شعر تلك الشاعرة. وثانيهما إفادة السياب من عدد من رموز تلك

---

(1) Nazeer el Azma, "The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir AL-Sayyab", Journal of the American oriental Society, volume 88, No(4), oct, Dec, 1988,P,673,676.

وقد أشار إلى ذلك أيضاً عدد من الدارسين انظر على سبيل المثال، علي البطل؛ **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص54، 55، 227؛ عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص68، 69؛ عبدالجبار عباس، **السياب**، ص173-186؛ أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص287؛ محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص112؛ علي حداد، **بدر شاكر السياب -قراءة أخرى**، ط(1)، (دار أسامة، عمّان (الأردن)، 1998)، ص21-23، عبدالمنعم عجب الفيا: **«دراسة في تأثير إليوت على شعر السياب-مأساة تموز أو الانبعاث العربي»**. (مجلة الرافد، ع(69)، مايو، 2003م) ص44، 45. لكن يرى الدارس أن هناك فرقاً بين توظيف إليوت وتوظيف السياب للأسطورة، إذ إن السياب يزجّ باسم الأسطورة في القصيدة ولا يترك مجالاً لدلالتها الرمزية، ولتفاعلها ونموها داخل القصيدة. ويستثني الدارس من ذلك قصيدة **«أنشودة المطر»**. المصدر نفسه، ص49.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص54-61، 67، ويجدر بالذكر أن الدارس يورد أمثلة على تضمينات السياب لأبيات من الشعر العربي القديم. المصدر نفسه، ص59-62. كما أورد عبدالرضا علي الفوائد ذاتها، غير أنه اختار أمثلة من إيراد السياب لبعض تضمينات إليوت في شعره، عبدالرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص69-72 .

الشاعرة لاسيما رمز «قابيل» ورمز «الذهب»[1].

انطلاقاً مما سبق حاول بعض الدارسين تتبع أثر هذين الشاعرين في شعر السياب، عبر متابعة اقتباساته منهما في عدد من قصائده، أو عبر ملاحظة سمات التشابه بين قصائد للسياب وقصائد لهذين الشاعرين. فقد شكلت المصادر الأدبية للشاعر، ومتابعة أثر هذين الشاعرين فيها، نقطة انطلاق لعدد من القراءات التي اهتمت بقصيدة السياب «أنشودة المطر»[2]. كما انصرف دارسون آخرون إلى محاولة تتبع أثر بعض قصائد سيتويل في شعر السياب، وهو ما فعله علي البطل الذي حاول تتبع أثر قصيدة سيتويل «ظل قايين» في شعر السياب، عبر المقارنة

(1) لقد اختلف الدارسون في تحديد عوامل عودة السياب إلى سيتويل وتأثره بها، وغلبة ذلك على أثر إليوت، فقد ذهب إحسان عباس إلى أن ذلك مرتبط برغبة السياب في التعامل مع مصدر غير مصادر البياتي حتى لا يرد هو والبياتي موزداً واحداً. **بدر شاكر السياب**، ص254؛ كما وافق حسن توفيق إحسان عباس في رأيه هذا وأضاف إليه أن ما يجمع الشاعرين هو شغفهما بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية لا اتخاذ المبنى الأسطوري عملاً للقصيدة كما فعل إليوت. **شعر بدر شاكر السياب**، ص342-344؛ بينما أرجع علي البطل الأمر إلى أن معرفة السياب بسيتويل قد سبقت معرفته بإليوت، من ثم كان رجوعه إليها رجوعاً إلى رمز قديم محبب إلى نفسه، فبناؤها الفني أقل تعقيداً من إليوت، وهي أقرب إلى مشاغل عصر السياب الذي روغته القنبلة الذرية والرعب من الدمار. **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص63، 64؛ وأرجع عبدالرضا علي الأمر إلى اهتمام السياب بشعرها المضمن للأساطير الدينية وإمكانية الاقتباس منها، **الأسطورة في شعر السياب**، ص72. وقد تبنى نذير العظمة اعتراف السياب نفسه بأن أثر سيتويل عليه يفوق أثر إليوت من حيث احتفاله بالرمز والأسطورة وتضمين الإشارات الدينية والتاريخية والفولكلورية. نذير العظمة، «ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب»، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، السنة (21)، ع(252)، شباط (فبراير)، 1983)، ص 186، 187. ويجدر بالذكر أن إحسان عباس قد لاحظ أيضاً أن السياب قد تأثر بلوركا في بعض شعره، وإن لم يكن تأثره به عميقاً كأثر سيتويل، **بدر شاكر السياب**، ص251-254، كما أشار أبوعبدالرحمن بن عقيل إلى هذا الأمر أيضاً عند حديثه عن قصيدة «**أغنية في شهر آب**»، **بدر شاكر السياب**، ص235، 236. وقد سبقت الإشارة -في الفصل الأول من هذا البحث- إلى آراء ربطت بين السياب وسيتويل بعوامل نفسية، ورغبات مكبوتة مرتبطة بالحرمان من المرأة، انظر ص 67، ص81.

(2) سيتم الرجوع إلى هذه القراءات في ملاحق خاصة، نظراً لتعددها، ورغبة في ملاحظة وجوه الاختلاف والتشابه بينها عند قراءتها مجتمعة.

المباشرة التي تعتمد على إيراد أبيات الشاعرة الإنجليزية وما يقابلها من شعر السياب[1]. ويمكن اعتبار دراسة نذير العظمة في مقالته «ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب» مثالاً واضحاً على الاهتمام بتتبع أثر سيتويل على السياب في عدد من قصائده، فقد ذهب إلى أن السياب قد مرّ في هذا التأثر بثلاث مراحل هي: «المحاكاة» وتعكسها قصيدة «من رؤيا فوكاي»، و«المعارضة» وتمثلها «أنشودة المطر»، و«الإبداع» ويمثله «النهر والموت»، و«المسيح بعد الصلب»[2].

يعتبر نذير العظمة «من رؤيا فوكاي» ممثلة للمرحلة التجريبية التي حاول السياب فيها التوفيق بين موضوعات سيتويل وطريقتها الشعرية من جهة، وبين مصطلح القصيدة العربية وأشكالها وصيغها من جهة أخرى، لهذا تستحق اهتماماً بالغاً لم يعطه لها النقاد وتجاوزوها إلى قصائده الناضجة[3]. من هنا يلتفت إلى

---

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص66، 148، هامش (37)، ص148. وهو أيضاً ما فعله حسن توفيق الذي حاول تتبع ملامح رموز إيديث سيتويل عبر شعر السياب، **شعر بدر شاكر السياب**، ص 344-351. وقد أكد محمد الجزائري على إفادة السياب رمز المسيح من سيتويل لكن مع بعض التحوير، ومن هنا يقدم بعض ملاحظات حول قصيدة «**المسيح بعد الصلب**» تعتمد على المقارنة المباشرة بين الأبيات المتشابهة عند الشاعرين. محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص112. كما يجدر ملاحظة أن قصيدة «**الأسلحة والأطفال**» قرئت في إطار علاقتها مع قصيدة سيتويل «**شبح قابين**»، لاسيما رموز «القمح» و«سنبلة الذهب» و«قابيل»، لكن القراءة تخرج من إطار هذا البحث لعدم التفاتها إلى الأسطورة. انظر على سبيل المثال: علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص180، 181؛ محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص112.

كما اعتبر نذير العظمة قصيدة «**المسيح بعد الصلب**» مثالاً على غزو المؤثرات المسيحية وانتقال مفاهيم سيتويل إلى شعر السياب.

Nazeer el-Azma, "The Tammuzi Movement", P.677,678.

(2) نذير العظمة، «**ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب**»، ص185. ويعني الدارس بـ «**المحاكاة**»: استلهام النموذج الأصلي دون تجاوزه، وهي غير التقليد. أما «**المعارضة**» فهي ردة فعل المبدع على نموذج ما وتجاوزه إلى ما يوازيه أو يتفوق عليه. في حين أن «**الإبداع**» هو أن يخلق الشاعر نموذجه انطلاقاً من معاناته وتجربته. المصدر نفسه، ص185، 196. ويجدر بالذكر أن الدارس له قراءة أخرى لـ«أنشودة المطر» سيتم الرجوع إليها عند قراءات هذه القصيدة في موضعه من البحث.

(3) يبدو أن العظمة قد قارب الواقع حين أشار إلى إهمال الدارسين لهذه القصيدة، حيث لم يتجاوز=

محاوله تتبع أثر سيتويل عبر آلية تعتمد على ملاحظة الأفكار التي قامت عليها قصيدة السياب وإرجاعها إلى ما يقاربها من «قصائد القصف الذري» التي كتبتها سيتويل في أواخر الحرب العالمية الثانية، وقصيدة «ترتيلة مهد» و«ما يزال المطر يسقط» للشاعرة أيضاً[1]، وملاحظة التشابه بين الرموز الواردة عند السياب، والرموز الواردة في قصائد سيتويل، لاسيما رمز «قابيل»، ثم البحث عن الاقتباسات الواعية التي أخذها السياب من سيتويل وإجراء المقارنة بينها. هنا يصل إلى أن الشاعرين لا يلتقيان في موضوع ثلاثيتهما فحسب وفي الإطار الذي يحيط به، بل هما يتشابهان في كثير من المعاني الأولية والجزئية[2]. هكذا توجهت القراءة إلى عناصر الرصيد الأدبية التي تمثلت في نقاط التلاقي والتشابه بين الشاعرين، وانفتاح نص السياب على نص الشاعرة الإنجليزية على وجه الخصوص.

= ما قيل حولها الملاحظات العابرة، أو الوقفات السريعة. غير أن عبدالرضا علي قدم قراءة لها لكنه انطلق من الرصيد الواقعي الاجتماعي فرأى فيها نموذجاً للقصائد التي يبرز فيها المحور الإنساني، وتشيع فيها مصطلحات تصور الصراع السياسي-كما سبقت الإشارة. انظر الفصل الثاني من هذا البحث، ص163؛ وانظر أيضاً ملاحظات علي عشري زايد حول القصيدة، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص279، 280. كما تجدر الإشارة إلى أن أبا عبدالرحمن بن عقيل الظاهري قدم قراءة لهذه القصيدة تقوم على شرح رموزها، وملاحظة اقتباسات السياب فيها، إضافة إلى الحوار مع بعض دارسي هذه القصيدة حول مصادرها الثقافية، أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، **بدر شاكر السياب**، ص242-268 .

(1) نذير العظمة، «ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب»، ص188، 191، 192. ويلاحظ أن الدارس يتتبع مؤثرات سيتويل على قصيدة السياب بأقسامها الثلاثة .

(2) المصدر السابق، ص193. وانظر القراءة التفصيلية للقصيدة ص186-195. ويجدر بالذكر هنا أن علي البطل قد أشار إلى بعض اقتباسات السياب في هذه القصيدة لاسيما اقتباسه تضمين إليوت من عمل شكسبير **«في أغنية أربل»**، ويرى أن السياب كان أقرب إلى شكسبير منه إلى إليوت، وأن عمل إليوت كان أكثر تعقيداً. وهو عكس ما ذهب إليه عبدالرضا علي الذي ذهب إلى أن المعاني الجديدة التي وضعها السياب في تضمينه جعل تدفقها أكثر وقعاً. انظر، علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص57، 58؛ عبدالرضا علي **الأسطورة في شعر السياب**، ص69، 70. كما أشار عبدالمنعم عجب الفيا إلى الاقتباس ذاته كمثال على عمق تأثر السياب بإليوت، وهو تأثر يكاد ينحصر في الاقتباس والتضمين (التناص)، وفي استخدام الأسطورة. عبدالمنعم عجب الفيا، «دراسة في تأثير إليوت على شعر السياب»، ص49.

إن «أنشودة المطر» هي القصيدة الثانية التي يلتفت إليها العظمة، وهي تمثل مرحلة «المعارضة» التي يتجاوز فيها الشاعر نموذجه الأصلي صوب إبداع نموذجه الخاص، ويرى نذير العظمة أن القصيدة تعارض قصيدة سيتويل «ما يزال المطر يسقط»، فهي تنطوي على عنصر المؤثرات اللاوعية. إن السياب في هذه القصيدة قد تجاوز معاصريه -كما يذهب الدارس- فالتيار الرمزي فيها من الإنجازات المبكرة والناضجة في حركة الشعر العربي الحديث. وهو يعطي الأسطورة قيمة وظيفية ترتبط بحداثة القصيدة من جهة، وبإبداع السياب لأسطورته الخاصة القائمة على «البعث» من جهة أخرى[1]. هنا تنطلق القراءة من فرضيتين أولاهما أن القصيدة تتدرج من الحزن إلى الاغتراب والموت، ومن الجوع إلى الغضب فالثورة، وثانيتهما أن المطر هو الرمز الرئيس في القصيدة، فهو يعكس أبعادها ويوحدها عند اقترابها من النهاية. كما تبدأ القراءة أيضاً بملاحظة بنية القصيدة وتركيبها انطلاقاً من الفرضيتين السابقتين، حيث تتطور القصيدة عبر حركات خمس هي: الحزن ثم الموت والاغتراب، ثم الحزن والغربة، ثم اختمار الثورة وتكونها، وتأتي الحركة الخامسة تكراراً يضم خيوط الحركات السابقة ويوحدها. خلال ذلك يلاحظ الدارس بعض علاقات التضاد والتقابل في القصيدة (الحزن/الفرح، الضوء/العتمة، الحياة/الموت). كما يلاحظ ظاهرة التكرار التي تؤدي وظيفة التأكيد على أفكار القصيدة الرئيسة، وظاهرة التحول في دلالة المطر[2].

نظراً لأن هدف الدارس هو البحث في العلاقة بين نص السياب ونص سيتويل، فإنه يعمد بعد تحديد بنية القصيدة وأهم دلالاتها إلى إجراء المقارنة مع

---

(1) نذير العظمة، **«ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب»**، ص. 196 وتجدر الإشارة إلى أن أحمد زياد محبّك قرأ هذه القصيدة فيها سماه قراءة ثقافية حرّة تقوم على متابعة الاستدعاءات الثقافية فيها. انظر: أحمد زياد محبّك، الأدب العربي الحديث - دروب الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دار الكتاب، دمشق، 2000، ص51-53، كما قرأها رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية، ط (1) دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998، ص393-. 398 ويجدر بالذكر أن عبدالله الغذامي قرأ القصيدة في إطار ما سماه «القصيدة والنص المضاد» لكنه لا يلتفت إلى الأسطورة: عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ط (1)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص79-112.

(2) انظر القراءة المفصلة للقصيدة، المصدر السابق، ص196-205.

قصيدة سيتويل «ما يزال المطر يسقط» من حيث إنها بناء مواز ومشابه في البناء الكلي للقصيدة ومعانيها ورموزها. ومن نقاط التشابه أن الرمز الرئيس في القصيدتين هو عينه، وأن التقابل بين الحياة والموت، العقم والخلاص، هو العمود الفقري للقصيدتين، إضافة إلى استخدام صور هطول المطر كلازمة تربط بين مقاطع القصيدة وتوحد أجزاءها، حيث تكمن فيه حركية الدماء والموت والضياع ومعاني الخلاص. كما أن كلا العنوانين مؤشر واضح على ما تنطوي عليه القصيدتان: عند سيتويل يدل على استمرار الكارثة، أما أنشودة المطر فهي بمثابة صلاة أو ترتيلة للمطر واهب الحياة[1]. وقد انتقد محمد عبدالحي هذه القراءة، ورأى أن نذير العظمة لم يقدم حلاً فكرياً مقنعاً لتحويل السياب لرمز الجدب والمطر في «الأرض الخراب» إلى رمز للثورة الاجتماعية، ذلك لأن العظمة افترض خطأ أن رمزية المطر مأخوذة من إليوت مباشرة، كما أنه لم يرجع إلى أصول معرفة السياب باليوت، ولم يدرس القصيدة دراسة أسلوبية توضح الفرق بين اليوت بحذقه الثقافي، والسياب بعفوية بنائه الشعرية[2]. ويجدر بالذكر أن العظمة قد أعاد بعض سمات القصيدة إلى إيديث سيتويل ولم يقصر الأمر على إليوت فقط، كما أنه التفت إلى الاختلاف في الأسلوب حين ذكر أن أسلوب سيتويل أكثر تحليلاً وتأملاً، وأسلوب إليوت أكثر تدفقاً وتفجراً، وكان بإمكان السياب أن يدمج التأمل العقلي مع التفجر العاطفي في أفضل قصائده كما فعل في «أنشودة المطر»[3].

أما القصيدة التي تمثل مرحلة الإبداع عند السياب فهي «النهر والموت» حيث يخلق الشاعر نموذجه انطلاقاً من معاناته وتجربته، التي يجد الدارس لها موازياً في شعر سيتويل هو «نهر ليث»[4]، حيث تتمركز كل من القصيدتين في

(1) انظر هذه العناصر وعناصر أخرى غيرها، نذير العظمة، **«ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب»**، ص201-205.

(2) انظر، محمد عبدالحي، **«أنشودة المطر بين إليوت وشيلي والتراث العربي»**. (مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، السنة 18، ع 212، تشرين (1)، اكتوبر، 1979، ص86، 87، انظر القراءة كاملة، ص 72-105.

(3) انظر نذير العظمة:

"The Tammuzi Movement" p. 678

(4) يقدم الدارس ترجمة كاملة للقصيدة قبل القراءة، المصدر السابق، ص207، 208. كما =

النهر كرمز أساسي، لكن النهر عند السياب يأخذ ملامحه الخاصة، فالسياب يدخل من النهر إلى الموت، ومن الموت إلى الحياة في حلقة دائرية واحدة كما في طقوس الخصب الوثنية. وفي اللوحة الأولى من القصيدة يكون النهر حزيناً كالمطر في الأنشودة، وله يقدم الشاعر نذوره، ويعبر عن رغبته بالموت، وبالتوحد بالماء الذي تكمن فيه حقيقة الحياة. أما اللوحة الثانية فهي قائمة على عالم الدماء والدموع والمطر والقتال حيث يجدد الشاعر الرغبة في الموت من أجل المكافحين. أما نهر سيتويل فهو نهر الدم والعشب والحمى، فهو النسيان والعدم والموت في صيف الجفاف[1].

يلاحظ الدارس -من خلال المقارنة- أن الرؤيا مختلفة بين الشاعرين، فسيتويل لا ترى للحياة عودة والموت يغطي كل شيء، ومدينة عامورة التي يخترقها النهر هي مدينة الخطيئة والنار والعدم. أما عند السياب فالحياة هي التي تنتصر في النهاية، والموت عبور وبعث؛ ومدينة السياب هي مدينة المكافحين، المدينة الصامدة لأنها تعرف أن الموت انتصار. من هنا فإن نهر سيتويل هو نهر الأسطورة التي تلبس وجه الحقيقة، أما نهر السياب فهو نهر الحقيقة التي تلبس وجه الأسطورة. وبذلك صنع السياب نموذجه المبدع، فاتحدت في شعره التجربة الكيانية والرؤيا الفكرية، حيث انبثق في شكل قصائده من مضمون تجاربه مستفيداً ببراعة من ثقافته واطلاعه الشعري؛ فترك الصور الجزئية إلى التجربة الكلية، كما انتقل من التأليف بين عناصر ثقافية أو شعرية متعددة للتركيز على الشخصية الواحدة ذات الأبعاد الدينية أو الأسطورية المتعددة[2]. ويتوصل العظمة إلى مثل هذه النتيجة عبر ملاحظة ما يمكن أن يعد تطوراً أو نمواً في شعر السياب، من خلال علاقة نص السياب بنصوص شعرية أخرى، فيلاحظ التداخل بينها، بحيث يبنى النص من خلال المحاكاة أو المعارضة أو الإبداع، فيغدو النص مساحة مفتوحة على إبداع الآخر، وليس حلقة مغلقة على ذاته.

= يقدم لقراءة القصيدة بملاحظات حول بدايات الشعر التموزي عند السياب، ويعتبر قصيدة «**أغنية في شهر آب**» أولى القصائد التموزية في مضمونها وشكلها ورموزها وطريقة تضمينها الأسطوري. المصدر نفسه، ص205 .

(1) نذير العظمة، «**ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب**»، ص209، 210 .

(2) انظر هذه الملاحظات للدارس، المصدر السابق، ص209، 210.

ب/2- علاقة نص السياب بالتراث أو الشعر العربي

لقد شكلت علاقة السياب بإليوت وسيتويل محور اهتمام عدد من الدارسين كما سبقت الإشارة، لكن هذه العلاقة لم تكن هي مصدر الاهتمام الوحيد، فقد اتسعت عناصر الرصيد الأدبي لتشمل علاقة النص السيابي بنصوص أخرى قام النص باستدعائها وتحويلها أو دمجها ضمن عناصره الخاصة. وفي مثل هذه القراءات يركز الدارس اهتمامه على اكتشاف العلاقات القائمة بين نص السياب والنصوص الأخرى متسائلاً عن مدى إسهامها في تكوين نص السياب، أو مدى إسهام نص السياب في إبرازها أو إبراز ما كان خافياً منها، أو البحث في مدى تعارضه معها أو اختلافه عنها. وقد يمثل انفتاح النص هنا خطر صعوبة إيجاد أرضية مشتركة بين النص والقارئ إلا أن النص يقدم معلومات تختلف باختلاف القراء كل حسب قدرته على الفهم، وعلى التقاط الإشارات التي تشير إلى الأعمال السابقة[1]. هنا تأخذ هذه الإشارات واجهة القراءة، وتبرز أهميتها على حساب الإشارات الأخرى التي يقدمها النص، بحيث تصبح هذه الإشارات سمة مشتركة بين الشاعر ونصه من جهة، وقارئ النص من جهة أخرى، مما يشكل حافزاً لعملية القراءة ولدخول القارئ إلى عالم النص والتواصل معه.

ضمن الإطار السابق وردت بعض القراءات التي قرأت بعض نصوص السياب من خلال البحث عن العناصر الأدبية التي تم استدعاؤها فيه[2]، ومن ذلك قراءة علي عشري زايد لقصيدة «جيكور والمدينة» التي هدف فيها إلى مساعدة القارئ العربي على تجاوز مشكلته مع الشعر العربي المعاصر. من ثم فإن

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص73 .

(2) يجدر بالذكر أن إيليا الحاوي قدم ملاحظات ترتبط بما يمكن أن يعتبر تداخلاً بين قصيدة السياب **«مرحى غيلان»** وبعض التجارب الشعرية العربية، إيليا الحاوي، **بدر شاكر السياب**، ج2، ص20-29، 98-109، ومنه أيضاً ما فعله عبدالكريم راضي جعفر في الإحالة إلى أبيات للمعري وذي الرمة يتم استدعاؤها من خلال نص **«مدينة بلا مطر»**. عبدالكريم راضي جعفر، **رماد الشعر -دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، ط(1)، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998)، ص198، 199. ومن ذلك أيضاً البحث عن تناص مطلع **«أنشودة المطر»** مع عدد من مطالع القصائد العربية القديمة، أو مع الشعر الغربي. حسين عبداللطيف، «مطلع «أنشودة المطر»، (الرافد، ع(69)، مايو، 2003) ص50-52.

أحد وجوه علاج تلك المشكلة في تعريف القارئ بمكونات القصيدة الحديثة[1]. ولعل استدعاء العناصر الأدبية التي قامت عليها القصيدة هو أحد أشكال تعريف القارئ بمكوناتها. تبعاً لذلك اعتمدت القراءة أولاً على إيراد النص الشعري كاملاً، والتعريف بجيكور ومعانيها عند الشاعر عبر قصائده المختلفة، ثم شرح الدلالات والمعاني التي توفرت عليها القصيدة[2].

يشكل عنوان القصيدة موطن اليقين الأول الذي يتم استدعاؤه لبناء التأويل، واعتباره ممثلاً لقطبي الرؤية الشعرية في القصيدة وهما: «جيكور»و«المدينة». هكذا يهيئ العنوان الدارس لافتراض أن القصيدة قائمة على مفارقة تصويرية ضخمة طرفاها هذان القطبان. من هنا يهتم بملاحظة منطق المفارقة أو التناقض بين العناصر الذي يحكم بناء القصيدة كله، كما يهتم في الوقت نفسه بملاحظة العناصر الأدبية في النص التي تمثلت في عناصر مختلفة من الموروث الشعبي (الحكايات الشعبية حول الدروب التي ما عاد منها أحد)، التراث الإغريقي (أبو الهول)، الموروث الديني (الحجر الذي ضربه موسى بعصاه، الفردوس والفاكهة المحرمة، الموروث المسيحي عبر شخصية المسيح). التراث البابلي (أسطورة تموز)، مع ملاحظة المزج بينها وبين دلالاتها في سبيل تكوين تآلف النص من جهة، وتأكيد المفهوم الذي أراده الشاعر وهو الوجه القاسي الجامد والمميت للمدينة. ويلاحظ الدارس هنا أن القصيدة قائمة على بنية متناظرة تعتمد على عرض ملمح من ملامح وجه المدينة القاسي، وتأكيده باستحضار موروث أدبي، ثم إتباعه بأمنية حارة مصوغة على شكل تساؤل بأن تحلّ قيم القرية النبيلة محل هذه الملامح الجامدة. كما يلاحظ أن الرموز في القصيدة لا تأتي في شكلها المباشر، إنما يقوم الشاعر بتحويرها واستثمارها بشكل خفي[3]. هنا لا تقف

---

(1) علي عشري زايد، **قراءات في شعرنا المعاصر**، ط(1)، (دار العروبة، الكويت؛ دار الفصحى، القاهرة، 1982)، ص12، وحول تلك الأزمة بين الشعر العربي المعاصر وقارئه، انظر المصدر نفسه، ص6-12.

(2) انظر القراءة التفصيلية للقصيدة، المصدر السابق، ص138-152. ويجدر بالذكر أن الدارس سبق له تقديم ملاحظات مختصرة حول هذه القصيدة في قراءة سابقة، يمكن اعتبارها نواة لهذه القراءة التفصيلية، علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط(1)، (دار العلوم، القاهرة، 1978)، ص38-40 .

(3) يجدر ملاحظة أن الدارس يشير إلى أن السياب يسرف في استخدام الموروثات المتنوعة، =

الأسطورة عند مجرد الاستدعاء من خارج النص، بل تمارس دوراً مهماً في تكوين بنية النص وتشكيل رؤاه، وفي ذلك لا تتوقف القراءة عند مجرد ملاحظة العناصر الأدبية والبحث عن أصولها إنما تتجاوز ذلك لمحاولة الوصول إلى دورها في بناء النص.

تدخل قراءة علي حداد لقصيدتي «مدينة السندباد»و«إرم ذات العماد» ضمن هذا الإطار الذي يهتم بالعناصر الأدبية في قصائد السياب»[1]. وتنطلق القراءة من إعجاب الدارس بثقافة الشاعر التي تمثلت في إطلاعه على الأساطير وعلى التراث، ووعيه بأهميتها لاسيما التراث الشعري العربي، حيث وظف الشاعر تلك الثقافة على نحو مميز بين معاصريه[2]. من هنا تأتي عودة السياب إلى «ألف ليلة وليلة» باعتبارها أحد أشكال الموروث الشعبي الذي ألفه السياب منذ طفولته المبكرة، وشكل أحد الروافد الثقافية المهمة في شعره، تلك الروافد التي جاءت متداخلة حيث دأب السياب على إكمال ملامح الأسطوري بالشعبي، أو الواقعي بالأسطوري أو التاريخي رغبة منه في الاستفادة بأكبر قدر منها[3]. يقسم الدارس أنماط أثر الليالي في شعر السياب إلى أربعة هي: الشخصيات، الرموز

= وبأن هذه الإشارة لا تتفق ومجمل قراءته التي تلاحظ كيفية بناء النص، وطريقة ورود هذه الموروثات فيه، كما أنها لا تتفق أيضاً مع حكمه بأن استدعاءها كان غير مباشر وعبر توظيف فني وذكي. علي عشري زايد، **قراءات في شعرنا المعاصر**، ص151. وتجدر الإشارة إلى أنه سيتم إيراد قراءات أخرى لهذه القصيدة تعتمد على عناصر الرصيد الواقعي (الاجتماعي/ التاريخي)، حيث ربطت تلك القراءات بين النص وسيرة حياة الشاعر، فجاءت القصيدة رد فعل على انهزامات الشاعر وانكساراته مما برز في موقفه من المدينة. انظر الملاحق الخاصة بالقصائد في نهاية هذا البحث.

(1) يجدر بالذكر أن هذه القراءات تقع ضمن دراسة مطولة للسياب، وسيعنى البحث هنا بالفصل الثالث منها -الذي وردت فيه هذه القراءة، إذ يخرج الفصلان الأول والثاني نظراً لتركيزهما على سرد سيرة حياة السياب، وإجراء توليف لآرائه النقدية مع تقديم دراسة لها.

(2) علي حداد، **بدر شاكر السياب-قراءة أخرى**، ص3، 17. وحول علاقة السياب بالتراث، وأهمية التراث للشاعر الحديث، انظر المصدر نفسه، ص3-38، 40، 81، 82.

(3) حول أهمية الليالي ومبررات العودة إليها انظر، علي حداد، **بدر شاكر السياب**، ص108، 109. وقد حاول الدارس تقصي بدايات ظهور أثر الليالي في شعر السياب، إضافة إلى توثيق إطلاعه عليها منذ فترات مبكرة، حيث يعتبر الدارس رسائل الشاعر مصدراً مهماً يوثق به قراءاته ومعلوماته. المصدر نفسه، ص111-117 .

والإشارات، الصورة، أسلوب القص، حيث يقوم بتقصي كل نمط منها في شعر الشاعر من خلال إيراد المقطع الشعري الذي وردت فيه دون العودة إلى القصيدة كاملة، ودون الاعتماد على ديوان شعري معين، إذ يغدو شعر السياب كله مساحة متكاملة مفتوحة للدراسة[1].

يختار الدارس نصين من شعر السياب نموذجين للتطبيق هما «مدينة السندباد» و«إرم ذات العماد». ويبرر اختياره للقصيدة الأولى بوجود مقولة للشاعر يذكر فيها أنه قد تأثر في هذه القصيدة بقراءة «ألف ليلة وليلة»، حيث تأتي القراءة حوراً وتفاعلاً مع هذه المقولة[2]. إن أفق توقع الدارس يبدأ في التشكل من عنوان القصيدة الذي يعطي إحالة لليالي عبر اسم «السندباد» و«بغداد» التي رمز لها الشاعر ببابل. وعند الدخول في القراءة يلاحظ أن للقصيدة وجهين (سطحين): مباشر توصل إليه القراءة الأولى، وغير مباشر توصل إليه القراءة الثانية التي تحتاج معرفة بواقع العراق المعاصر للشاعر آنذاك. هنا يمكن القول إن عناصر الرصيد الأدبي تتضافر مع عناصر الرصيد الواقعي (الاجتماعي/التاريخي) لتكوين القراءة وفهم النص. كما يمكن القول إن القراءة قد تمت عبر مرحلتين مترابطتين: القراءة الأولى التي يتم فيها طرح الأسئلة واكتشاف عناصر النص عبر التجول في مقاطعه المختلفة، واستدعاء عناصر الرصيد بنوعيها، والقراءة الثانية التي يتم فيها ربط العناصر وملء الفراغات والوصول إلى التأويل. وفي سبيل دعم التأويل تستدعي القراءة عناصر من قصائد أخرى بهدف المساعدة في ملء الفراغات، كما تتبع الرموز الواردة في القصيدة وتحصيها مع ملاحظة توزعها على عدة أنواع ومراحل وأنماط بهدف تعميق دلالة الحدث وإضفاء بعد درامي عليه.

تسير القراءة من خلال متابعة حركتين متوازيتين في القصيدة: الأولى على المستوى الرمزي (تموز، أدونيس، مدينة بابل) ويسميه الدارس المستوى المباشر، والثانية على المستوى الحقيقي الواقعي (تاريخ العراق) ويسميه الدارس المستوى غير المباشر. ويختار الدارس المقاطع الشعرية التي تؤيد كل حركة

(1) من أمثلة **الشخصيات**: السندباد، شهر زاد، **والرموز**: واق واق، عالم الجن، **والصور**: صور حكاية قمر الزمان، **وأسلوب القص**: المعبد الغريق، إرم ذات العماد. علي حداد، **بدر شاكر السياب**، ص119-128.

(2) انظر القراءة التفصيلية للقصيدة، المصدر السابق، ص128-134.

وتفسيرها، ذلك كي تجيب القراءة على تساؤلها الأول وتحقق هدفها، فيصل الدارس إلى أن تأثير الليالي بعيد عن صور هذه القصيدة وأجوائها، إذ إن الرموز الواردة فيها -عدا السندباد- لا تنتمي إلى عالم الليالي. وحتى تحقق القراءة تآلفها مع مقولة السياب تبرر الأمر بأن الشاعر قرأ الليالي، لكن عقلية الفنان نقلتها إلى شئ آخر يخص الشاعر وحده، فيه من واقع وطنه، ومن ثقافاته وقراءاته.

يختلف الأمر مع قصيدة «إرم ذات العماد» التي يفترض الدارس منذ بداية القراءة أنها خير قصيدة يمكن أن يلمس فيها قراءة السياب لليالي وتأثره بها.من هنا انصرفت القراءة إلى الربط المباشر بين القصيدة والليالي بحثاً عن سمات التأثر وملامح التشابه المتمثلة في: أسلوب قص الحكاية، وجود بطل وزمان ومكان، تكامل الحدث وتطوره لينتهي عند ثيمة أخيرة، ويصل إلى أن القصيدة أوردت حكايتها بلغة حميمة وبحسّ فني جسد عمق تمثل الشاعر للحكاية الشعبية في شعره[1]، حيث كان السياب في ذلك كغيره من الشعراء في رؤيته للتراث، فشغله عالم الأسطورة والرمز المستنبط من التراث القديم ليعبر بهما عن واقعه، بل إن مضامين التراث الشعبي قد غلبت على ما عداها من الرموز والأساطير لارتباطها بظروف الشاعر البيئية وانسجامه النفسي[2]. لكن تساؤلاً يرد هنا، هل كان التراث الشعبي هو الغالب فعلاً على شعر السياب؟ وإن كان كذلك فلم ذكر الدارس عدداً محدوداً من القصائد، واكتفى بقراءة قصيدتين لاحظ أن إحداهما لم

(1) انظر القراءة التفصيلية للقصيدة، علي حداد، **بدر شاكر السياب**، ص135-138. ويجدر بالذكر أن الدارس مهد لقراءته بالتعريف بمدينة «إرم» من خلال الاعتماد على شرح السياب لها في مقدمة قصيدته. كما يجدر بالذكر أن اهتمامه بأثر الليالي جعله لا يلتفت إلى انفتاح النص على مصادر ثقافية أخرى كالإشارة إلى قصة عنترة وعبلة، وهو خلاف ما فعله عز الدين إسماعيل الذي التفت إليها واعتبرها مثالاً على تمثل الشاعر للمألوف التاريخي والشعبي دونما إشارة إلى مؤثرات الليالي في القصيدة. علي حداد، **بدر شاكر السياب**، ص135، 136؛ عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص36. كما أورد مختار أبو غالي بعض الملاحظات على هذه القصيدة في إطار حديثه عن المدينة والأدب الشعبي (الفولكلور)، وهو يشير إلى أسطورتين شعبيتين -كما يسميهما- هما رحلة عنترة في البحث عن مهر عبلة، ورمز السندباد، وفي عصارة الرمزين يكثف الشاعر الزمان والمكان فيداخل بين الأزمنة والأمكنة. مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص336-338 .

(2) علي حداد، **بدر شاكر السياب**، ص139 .

تتأثر بالليالي كثيراً؟ لا يبدو أنه قد قام بإحصاء يدعم رأيه. لكنه حاول في المقابل تلخيص ثلاثة رموز رأى أنها تلخص مسيرة السياب الشعرية والحياتية هي: السندباد ويدخل في مضمونه عوليس، تموز ويشاركه في طاقته التعبيرية رمز المسيح، وأيوب[1]. مما يعني أن الليالي قد شكلت جزءاً من تلك الرموز -عبر رمز السندباد- ولم يكن التراث الشعبي مصدراً غالباً أو مهيمناً كما قرر الدارس.

* * *

لوحظ في هذا الفصل أن رصيد النص قد شكل منطقة مهمة من مناطق التقاء النص والقارئ، حيث أخذ الرصيد شكلين أو نوعين تمت القراءة من خلالهما: أولهما الرصيد الواقعي (الاجتماعي/التاريخي)، وثانيهما الرصيد الأدبي. وقد تنوعت دراسات الأسطورة عند السياب تبعاً لنوع الرصيد الذي ينطلق منه الدارس من جهة، وتبعاً للعناصر الذاتية التي يستدعيها كل دارس عند القراءة من جهة أخرى. وبذلك قدم الرصيد للقارئ الإطار المرجعي الذي يساعده خلال القراءة، أو يساعده على استدعاء تجارب أو معارف مختزنة من ذاكرته.

أخذ الشكل الأول المتلفت إلى الرصيد الواقعي منحى الربط المباشر بين الشاعر وسيرة حياته، فتمت قسمة حياة السياب إلى ثلاثة مراحل أساسية، قد تزيد أو تنقص عند بعض الدارسين لكنها تبقى ضمن الإطار ذاته، وهذه المراحل هي: مرحلة ما قبل ثورة تموز، ومرحلة ما بعد الثورة، ثم مرحلة المرض والعذاب الذاتي، وهو التقسيم الذي رسم ملامحه إحسان عباس، وبرز عند عدد كبير من الدارسين غيره. وقد تم ربط توظيف الأسطورة ونوع الأساطير المستخدمة بطبيعة كل مرحلة، فتمت ملاحظة أن الأسطورة قد ظهرت كسمة بارزة في شعر السياب مع هذه المراحل حيث تم استبعاد بواكير السياب من مجمل القراءات. كما تمت ملاحظة هيمنة الأسطورة التموزية وما يرتبط بها أو ينضوي تحتها من رموز -لاسيما رمز المسيح- على المرحلتين الأولى والثانية، في حين بدأت الأسطورة في الانحسار والتراجع في مرحلة المرض-عدا بعض الإشارات الأسطورية أو قصائد محددة بنيت على الأسطورة- إضافة إلى هيمنة رموز التجوال (السندباد وعوليس)، ورمز أيوب على هذه المرحلة، وذلك انطلاقاً من

---

(1) المصدر السابق، ص141 .

الملاءمة الدلالية بين طبيعة المرحلة وطبيعة الأسطورة التي يوظفها الشاعر. من هنا ذهب عدد من الدارسين إلى أن السياب استدعى أسطورة الخصب والانبعاث حين كان مؤمناً بحتمية انتصار الحياة في فترة النضال السياسي، بينما استدعى السندباد وعوليس وأيوب عندما اشتد المرض عليه وانسحب إلى ذاته ومعاناته الشخصية. وفي ذلك كله هيمن الاهتمام بأسطورة الخصب والانبعاث بشكل خاص عند الدارسين نظراً لارتباطها بالفترة الأطول من حياة السياب، وبروزها في نسبة واضحة من شعره.

انطلاقاً من التقسيم السابق تمت دراسة دور الأسطورة ووظيفتها في شعر السياب، فلخصها بعض الدارسين في الهروب والاحتماء والاختباء من ملاحقة السلطة، وهي وظيفة ناتجة عن الربط المباشر بين الشعر وشاعره. غير أن دارسين آخرين توقفوا عند ما يمكن أن يعدّ سمات فنية للأسطورة تتلخص في إعطاء القصيدة سمة الموضوعية والبعد عن الذاتية من خلال ما يمكن التعبير عنه بفاعلية الدراما، والسمات الملحمية. كما التفت الدارسون إلى تحوير السياب في أساطيره عبر التوحد بينه وبين رموزه الأسطورية، أو تحوير دلالالتها أو القلب فيها، أو المزج بين عدد من الرموز الأسطورية في القصيدة الواحدة. غير أن السياب لم يتعامل مع الأسطورة بذات القدرة والنجاح، الأمر الذي دفع عدداً من الدارسين إلى توجيه انتقادات لتوظيفه الأسطوري ترتبط أساساً بقدرة الأسطورة على الالتحام ببنية النص، والتعبير عن واقع الشاعر المعاصر. وقد تلخصت تلك الانتقادات في ورود الأسطورة تشبيهاً أو إشارة، أو حشد الأساطير دونما مبرر فني، وبدافع من الرغبة في استعراض الشاعر لثقافته، إضافة إلى تكرار عدد من الأساطير بمعان متقاربة دونما إضافات تذكر.

وفي هذا الإطار قرأ عدد من الدارسين عدداً من قصائد السياب، حيث تمت ملاحظة اشتراك كل من إحسان عباس وعلي البطل وعبدالرضا علي في العدد الأكبر منها، ولعل ذلك مرتبط بكون الأول صاحب أحد أقدم الدراسات التي اهتمت بالسياب، وبكون الثاني والثالث يهتمان بدراسة الأسطورة عند هذا الشاعر. كما تمت ملاحظة تشابه معظمها في النتائج التي توصلت إليها، وفي العناصر التي تم اختيارها للتأويل، وفي غلبة التقييم عليها، والحكم بنجاح الشاعر أو فشله فيها .

لقد بقيت قراءة الأسطورة في الجانب السابق مرتبطة بحياة الشاعر ومواقفه

وآرائه، بينما أخذت القراءة في الجانب الثاني الذي يهتم برصيد النص الأدبي منحى التركيز على تتبع المصادر الثقافية للشاعر، لا سيما أثر إليوت وإيديث سيتويل حيث برز هذان الشاعران باعتبارهما مصدرين مهمين من مصادر تلك الثقافة، فذهب عدد من الدارسين إلى القول بتعرف السياب على الأسطورة من خلال هذين الشاعرين لاسيما إليوت وقصيدته «الأرض الخراب»، بل تعلم منه كيفية التوظيف الصحيح للأسطورة، والالتفات إلى مصادره التراثية الخاصة، فخرج السياب من إطار الإشارة أو سرد الأسماء الأسطورية إلى التمثل الكامل للأسطورة في بنية القصيدة كاملة. نتيجة لذلك اتجهت القراءات صوب عقد المقارنة المباشرة بين عدد من نصوص السياب ونصوص لإليوت وسيتويل بحثاً عن وجوه المقاربة والتماثل أو الاختلاف. هذا مع ملاحظة الاختلاف في الرؤيا والأسلوب بين السياب وإليوت واقترابه من إيديث سيتويل، وقد حظيت «أنشودة المطر» بشكل خاص بعدد وافر من تلك القراءات. إضافة إلى ذلك عنيت دراسات أخرى بالبحث في الاستدعاءات الأدبية في بعض نصوص السياب لنصوص من التراث الشعبي أو من الشعر العربي.

وقد تمت ملاحظة غلبة أو هيمنة الاتجاه الأول الذي يربط بين السياب وسيرة حياته (الذي يعنى بالرصيد الاجتماعي) على الاتجاه الثاني الذي يلتفت إلى عناصر الرصيد الأدبية، سواء في دراسة الأسطورة بشكل خاص، أو دراسة شعر السياب عامة، مما يحمل قدراً من التساؤل حول طبيعة هذا الأمر وأسبابه، هل هو شيوع اتجاه معين بين النقاد العرب أم هو أمر مرتبط بطبيعة النص السيابي خاصة؟

إن كلا الجانبين من القراءات السابقة المهتمة برصيد النص يبرز أهمية الأسطورة وتوظيفها في شعر السياب، من هنا ثم تأكيد أهمية السياب -كأحد الشعراء الرواد- في اكتشافه الأسطورة أولاً، ثم توظيفه لها بطريقة جديدة ثانياً، وفي ذلك ارتقى السياب بتجربته الشخصية إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة جعلته مؤثراً في جيل من الشعراء أتى بعده.

الاستراتيجية

إن النص الشعري بما هو تجربة إنسانية معقدة وغنية قابل للطرح والتناول من زوايا مختلفة تختلف باختلاف الأدوات الإجرائية التي يتبعها قارىء النص؛ بل إن إمكانية أداء دور القارئ بطرق متباينة تبعاً للظروف التاريخية أو الفردية تقوم دليلاً على أن بنية النص تسمح بهذا التباين في طرق الأداء. «إن بنية النص توجد سلسلة من الصور الذهنية التي تؤدي إلى ترجمة النص لنفسه إلى وعي القارئ، والمضمون الفعلي لهذه الصور الذهنية يتلون برصيد التجارب الموجود بالفعل لدى القارئ الذي هو بمثابة خلفية مرجعية يمكن من خلالها إدراك غير المألوف وتشكيله»[1]. وبعبارة أخرى تختلف القراءة باختلاف العناصر التي يختارها القارئ أساساً لقراءته؛ سواء كانت أدبية أو اجتماعية أو سياسية أو نفسية وما إلى ذلك، مما تم الرجوع إليه في الفصلين السابقين، أو كانت عناصر مرتبطة بالنظم الداخلية للنص أو استراتيجيته، وهو ما سيتم تناوله في هذا الفصل.

يعني البحث في الاستراتيجية النظر في القراءات التي تهتم ببنية النص الباطنية، في محاولة لاكتشاف علاقاته الداخلية. ويرتبط تحقيق الاستراتيجية لدورها بالدور الذي يمارسه القارئ، والذي يقوم على عمليات معقدة من انتقاء عناصر النص، وتنظيمها بطريقة تسمح بفهمه ذلك النص، إذ إن الاستراتيجية لا تقدم مدلولاً ما للقارئ، إنما تقدم له مخططات تسمح له بتكوين ذلك المدلول. وفي حين تبقى تلك المخططات ثابتة غير متغيرة، إلا أن القراء يقومون بفك

(1) فولفجانج إيسر، **فعل القراءة**، ص43. ويجدر بالذكر أن آيزر قد اعتبر أن «القارئ الضمني» هو ما يقوم بهذه المهمة في النص، حول مفهوم القارئ الضمني، راجع تمهيد هذا البحث، ص25.

شفرتها بطرق متغيرة مما يسمح بالتعدد والاختلاف في المدلولات التي يتم التوصل إليها[1]. ويتضح من ذلك أن هذه القراءة تستبعد قصة حياة المؤلف، كما تستبعد أي عنصر خارج النص؛ أي أنها تنطلق من النص وإليه في عملية حوار تسعى لفك رموز النص وحلّ شيفراته، ومن ثم بناء دلالة جديدة محتملة. بعبارة أخرى يكون حضور عناصر النص مماثلاً لحضور عناصر القارئ، وتكون القراءة عملية تفاعل بينهما تتجاوز مجرد التأثر المباشر، أو إعادة إنتاج قراءات سابقة.

لقد تناول عدد من الدارسين الأسطورة في شعر السياب من خلال التعامل مع النص وحده دونما الرجوع إلى عناصر خارجية، غير أن الملاحظ أن تلك الدراسات قد جاءت في معظمها ضمن دراسات للشعر العربي الحديث عامة، ولم يتم تخصيص السياب بالدراسة إلا في عدد محدود منها، وبالتالي لم تتجه إلى دراسة الأسطورة في شعر السياب على وجه التحديد[2]. من هنا جاءت قراءة الأسطورة عند السياب ضمن محورين أولهما: قراءة الأسطورة ضمن ظواهر أسلوبية أو دلالية في شعر السياب، أو سمات مرتبطة بالتوظيف الأسطوري في الشعر، مثل العلاقة بين الأسطورة والشعر، أو التحولات الدلالية في شعر السياب، أو قضية الوضوح والغموض في شعر السياب وغيرها. أما المحور الثاني فيلتفت إلى ما أسمي «صناعة الأسطورة» أو «بناء الأسطورة» عند السياب، حيث يدخل فيه إبداع السياب نموذجه الأسطوري الخاص. ويلاحظ أيضاً أن معظم تلك القراءات قد التفت إلى قراءة قصيدة أو اثنتين على الأغلب، في حين اهتم عدد محدود بدراسة شعر السياب في مجمله، أو ديوان شعري معين من دواوينه. من هنا يمكن القول إن أغلب تلك القراءات كانت قراءات جزئية تتناول

(1) المصدر السابق، ص101. وقد أورد محمد مفتاح بعض نماذج لآليات التأويل التي يتبعها القراء مثل: التصاعدية، التنازلية، الاستكشافية، الاستقياس وغيرها. حول هذا الأمر انظر، محمد مفتاح، **المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي**، ص33-35. ويجدر بالذكر أن عدداً من الدارسين العرب قد أطلق مسميات مختلفة على مثل هذه القراءة مثل «**القراءة الاستنطاقية أو الإبداعية**». اعتدال عثمان، «**نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش**»، ص192؛ «**قراءة الشاعرية**»، عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص75، 76؛ «**التلقي التعددي المفتوح**»، نعيم اليافي، **الشعر والتلقي**، ص48.

(2) يستثنى من ذلك دراسة علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، التي تم الحديث عنها في الفصل السابق، وسيتم الحديث عن جزء منها في هذا الفصل.

توظيف الأسطورة من بعض جوانبه، ومن خلال نصوص بعينها، كما سيرد في موضعه من هذا الفصل.

أ- قراءة الأسطورة ضمن الظواهر الأسلوبية أو الدلالية في الشعر.

تعامل عدد من دارسي السياب مع توظيفه للأسطورة باعتبارها أحد الظواهر المرتبطة بالشعر، أي أن حديث أغلبهم عن الأسطورة جاء ضمناً في إطار الحديث عن مسائل أخرى مرتبطة بالشعر العربي وليس بشعر السياب وحده. ومن ذلك قراءة الأسطورة ضمن الحديث عن ظاهرة الغموض، كما فعل عمران خضير الكبيسي[1]، أو دراستها ضمن الحديث عن التحولات الدلالية في الشعر، أو سمات أسلوبية معينة في شعر السياب كما فعل حسن ناظم[2]، أو دراسة علاقة الأسطورة بالنقد، وعلاقة الأسطورة بالشعر كما فعل محمد لطفي اليوسفي[3]. ولعل ما يجمع تلك القراءات وغيرها، هو التفاتها إلى الأسطورة ضمن بنية النص الداخلية وإسقاط العناصر الخارجة على النصْ مثل سيرة حياة المؤلف.

لقد تعامل بعض الدارسين مع الأسطورة ضمن مسألة التوصيل وظاهرة الوضوح والغموض في الشعر، فقد نظر عمران خضير الكبيسي إلى الأسطورة على أنها جزء من لغة الشعر، وأن غموض القصيدة قد يرجع في أحد أشكاله إلى توظيف الأساطير في الشعر. في هذا الإطار اعتبر «حدائق وفيقة» مثالاً على القصائد الغامضة، فبحث عن مكامن الغموض ومظاهره فيها. ويحدد الدارس مفهومه للغموض بأنه امتلاك القصيدة خاصية تعدد المعنى والثراء في الدلالة، بما يجعلها قابلة للاكتشاف المتجدد[4]، ويربط الأسطورة بغموض أفكار الشاعر وغموض عبارته في الوقت نفسه. الأمر الذي يعني أن قراءة مثل هذه القصيدة تحتاج قارئاً لا يتوقف عند الملاحظة المباشرة، إنما يبذل قدراً من الجهد

---

(1) عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، (م.س).

(2) حسن ناظم، **البنى الأسلوبية-دراسة في «أنشودة المطر» للسياب**، ط(1) (المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2002م).

(3) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر**، (دار سراس للنشر، تونس، 1992م).

(4) عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص250. ويجدر بالذكر أنه سيتم إيراد قراءة الدارس للقصيدة في إطار قراءات الدارسين الآخرين لها في موضعه من البحث.

والتفكير والاستجابة الفنية، بما يتجاوز إيحاء الكلمة المفردة، أو العبارة المفردة؛ فالعمل الشعري بناء مترابط، وسبيل القارئ للوصول إلى تلك الشبكة من الدلالات هو تفسير الرموز اللغوية التي تحتضن الدلالة[1]. ولعل ذلك مرتبط بما عبر عنه آيزر بوجهة النظر المتحركة التي تتنقل بين أجزاء العمل محاولة تجميع رؤاه المختلفة في سبيل تكوين وجهة نظر القارئ، ومن ثم الوصول إلى المدلول -كما سبقت الإشارة.

لا يبتعد سامح الرواشدة كثيراً عن مسألة التعامل مع الأسطورة انطلاقاً من توصيل معنى ما إلى القارئ، فهو يتحدث عنها في سياق حديثه عن إشكالية التأويل المرتبطة بلغة النص الشعري، إذ إن المتلقي يواجه إشكالات في تأويل العمل الشعري راجعة إلى طبيعة اللغة الشعرية ذاتها، ولاسيما مع النصوص التي حققت قدراً عالياً من السمات الأدبية-الشعرية مثل الإيحاء والعمق والإبهام والرمز[2]. وترجع أحد إشكاليات التأويل إلى كثافة الرموز واحتشادها في النص، إذ «يضيق الفضاء النصي الذي يضيئه كل رمز من الرموز، ويطفئ إشعاع الرمز لانتهاء فاعليته، بسبب إشعاع الرمز المجاور له، فلا يكاد الرمز يأخذ بعض مداه في النص حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفيء إضاءته وينهي دوره. والأمر نفسه فيما يخص المتلقي، إذ لا يكاد المتلقي ينتهي من استقبال الرمز الأول وتوظيفه ضمن سياق التلقي، حتى يفاجأ بالرمز الآخر يطل بوجهه من ثنايا النص، فيغتال فرصة استيعاب الرمز الأول؛ لأن المجال قد ضُيق عليه. وقد عُد السياب النموذج الأبرز في مثل هذا المنحى»[3]. واختار الدارس قصيدة «المومس العمياء» مثالاً له، فتأتي قراءته للقصيدة انطلاقاً من علاقتها مع المتلقي عبر استدعاء ما فيها من أساطير متلاحقة، ثم توقف دلالة كل منها إثر استدعاء أسطورة جديدة أو رمز جديد مما يشغل المتلقي عن الرمز الأول، ويشغله عن متابعة دلالته أو دوره في القصيدة[4].

لقد جاء حديث الدارسين السابقين عن الأسطورة ضمناً في معرض حديثهما

---

(1) المصدر السابق، ص257 .

(2) سامح الرواشدة، **إشكالية التلقي والتأويل**، ص47 .

(3) المصدر السابق، ص71 .

(4) سامح الرواشدة، إشكالية **التلقي والتأويل**، ص71-73 .

عن قضايا متصلة بلغة الشعر، من هنا كانت الأسطورة مرتبطة بالغموض عند أولهما، وكان حشد الرموز والأساطير عند الآخر أحد إشكاليات التأويل المرتبطة بلغة الشعر عند ثانيهما. غير أن محمد لطفي اليوسفي يوجه اهتمامه إلى دراسة العلاقة بين الأسطورة والشعر من جهة، واستجابتهما معاً لمفاهيم النقد ومتطلباته من جهة أخرى. ومنذ البداية ينفي الدارس عن نفسه صفة إسقاط ما هو خارجي على النص، مؤكداً أن القراءة استناداً إلى منهج مسبق معلوم، أو نظرية محددة مسقطة من الخارج أمر في غاية الخطورة، إذ إنه يجعل الدارس يمارس على النص نوعاً من القهر والإقصاء[1]. معنى ذلك أن القراءة تحدد نفسها بالنص وحده، تنطلق منه إليه، دون الالتفات إلى شرح النص المدروس أو تقييمه؛ بل «الوقوف عند الأسئلة المركزية التي يثيرها حضور نص ما في ثقافة ما عبر مجمل تاريخها[2]. من هنا حاولت القراءة مساءلة النقد العربي الحديث حول قضيتين هما «الالتزام»و«الأسطورة»، من خلال مساريْن أو محورين، أولهما نظري يناقش مسلمات ذلك الخطاب النقدي، وثانيهما تطبيقي عبر قراءة نصوص شعرية. ذلك كله في محاولة للدخول عبر تلك الفجوة بين النقد والنص وبهدف تبين هل نفذ النقد إلى خبايا النص أم مارس عليه نوعاً من الحجب فيما هو يدعي الكشف عن شعريته؟ إضافة إلى تبين اللحظات التي امتثل فيها النص الشعري للنقد، وتلك التي يرفض فيها عملية الاحتواء، وأثر ذلك على النص الشعري في الحالتين[3]. . .

في هذا الإطار يرى الدارس أن الأسطورة قد حوصرت فيما تم اعتباره مسلمتين في النقد العربي الحديث، أولاهما أنه «لا خيار للشعر غير الاحتماء بالأسطورة، حيث كان فعل الالتجاء إلى الأساطير هروباً بالشعر أو ما تبقى منه لحفظه من الضياع[4]، أما المسلمة الثانية فهي أنه لا معاصرة في الشعر دون

(1) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر**، ص6.

(2) المصدر السابق، ص7 .

(3) المصدر السابق، ص80، 81 .

(4) المصدر السابق، ص82، 83. ويذكر الدارس أن السياب نفسه قد روّج لهذا المفهوم وتبناه في معرض دفاعه عن توظيفه للأسطورة، ص96، 97. ويجدر بالذكر أنه قد تمت الإشارة في الفصل الثاني من هذا البحث إلى تبني عدد من الدارسين لهذا المفهوم في معرض حديثهم عن عوامل توظيف السياب للأسطورة، الفصل الثاني من هذا البحث، هامش(1) ص129.

أسطورة[1]. إن النقد العربي حين تبنى المقولة الأولى -كما يشرح الدارس- قد تغاضى عن عدد من الأسئلة المتعلقة بعلاقة الشعر بالأسطورة، كما وقع في عدد من المغالطات أهمها حجب المسافة بين «الأسطورة» و«الأسطوري» حيث الأسطوري واقع في الأسطورة، ومفارق لها إذ لا يعتمد على استدعاء أسطورة معينة، لهذا قد يحضر في الأجناس الأدبية جميعها، حيث يبني النص أسطورته الخاصة. أما المغالطة الثانية فهي ترجع إلى مسألة العلاقة بين الشعر والوجود اليومي حيث تم وضع الوجود اليومي مقابل عالم الأساطير، وتم الإلحاح على أن الشعر فعل لجوء واحتماء من ذلك الوجود اليومي[2]. وحين تبنى النقد العربي المقولة الثانية وقع في مغالطة عدم التمييز بين الأسطورة والأسطوري، إضافة إلى مغالطة اعتبار الأسطورة مجرد وعاء يتم استدعاؤه وتوظيفه ليملأ معنى ما أو فكرة ما[3]. وكلا المسلمتين السابقتين تقوم على استدعاء الأسطورة أو الالتجاء إليها، وهي مفاهيم تقضي على الشعر لاسيما أن «الرمز الأسطوري المستدعى من الأساطير القديمة لا يمكن أن يفي بحاجة الشعر إلا متى تمكن النص الشعري من إعادة إنتاجه وتحويله وفق نسق، بموجبه، تنضاف إلى ذلك الرمز أبعاد دلالية جديدة تفي بحاجات الشعر، وبمتطلبات لحظته التاريخية، فيصبح الرمز من ابتداع النص دون أن يكتفي باقتفاء أثر الأسطورة أو اختزال رموزها[4].

تحاول القراءة تجافي الأمرين السابقين عبر محاولة اكتشاف خبايا النص، والبحث عما فيه من مزاوحة بين الاندفاع والانكفاء: الاندفاع صوب الشعرية، والانكفاء حين يكون النص مهدداً بالخروج من دائرة الشعر[5]. وذلك من خلال

---

(1) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص99، 100، حيث يورد الدارس آراء عدد من الدارسين مثل يوسف سامي اليوسف، خالدة سعيد، إحسان عباس، عز الدين إسماعيل.

(2) السابق، ص95، 97-99 .

(3) المصدر السابق، ص. 100 ويجدر بالذكر أن قد تم الحديث عن مفهوم كهذا للأسطورة عند عدد من الدارسين في الفصل الثاني حيث يتم استدعاء الأسطورة للتعبير عن واقع الشاعر المعاصر -كما هو الأمر عند عبدالرضا علي، وعلي البطل على سبيل المثال .

(4) محمد لطفي يوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص104، 105 .

(5) المصدر السابق، ص127، ويجدر بالذكر أن الدارس هنا يذكر عدداً من الآليات التي يتبعها النص عندما يكون مهدداً بالخروج من الشعر، منها اللجوء إلى التقفية القسرية، والإيقاع الخارجي والمكونات التي تبنيه (المحسنات، قانون المخالفة والمشاكلة) أو رصف الصور.

النظر في مسألتين هما: الشعر والأسطورة، والشعر والالتزام، عبر النظر في كيفية انفتاح الشعر على الأسطورة واستدعائه لها[1]. في ذلك ستركز القراءة على ما وصفه الدارس بامتثال النص لمتطلبات النقد، حيث يقوم الشعر باستدعاء الأسطورة توهماً بأنه يدعم شعرية النص بينما هو يخذله ويجعله يتلاشى فيما ليس منه. وقد اتخذت هذه المسألة عدداً من الأشكال منها: إيراد الأسطورة في شكل إشارة أو تشبيه يرد غريباً عن النص دون أن يهيء الشاعر له الأديم الذي سينغرس فيه، وتأتي قصيدة «المومس العمياء» مثالاً على ذلك[2]. ومن هذه الأشكال أيضاً ما يصفه الدارس بـ «تلاشي الشعر في الأسطورة». حيث تأتي هذه الظاهرة عبر اقتفاء أثر الأسطورة وإعادة إنتاجها، وهي تعبر عن لحظة من اللحظات التي يفشل فيها الشعر في بناء أسطورته. ويقر الدارس أنه يصعب على القراءة العادية التقاط هذه الظاهرة، إذ إنها تتطلب قراءة تتجاوز مجرد ملامسة سطح النص، وتحاول النفاذ إلى جوهره وكشف علاقاته وبناه الداخلية[3]. مما يعني أنه يفترض أن النصوص التي تعتمد هذه الوسيلة تحتاج قارئاً متخصصاً أو ما يمكن أن يسمى بالقارئ الخبير، وليس القارئ العادي. وفي هذا الإطار يقرأ قصيدة «رؤيا في عام 1956» مثالاً على المراوحة بين الشعر والأسطورة، حيث تتنافر الأسطورة مع الشعر بل إنها توقعه في النثرية حين يؤدي وجودها إلى تعطيل نمو النص ونمو دلالاته، كما يتضح فيما يلي[4]:-

(1) في سبيل الوصول إلى ذلك يحاول الدارس تحديد مفهوم للأسطورة عبر سرد عدد من تعريفاتها، ليصل إلى أن الأسطورة نوع متفرد من الكلام تحيل فيه الكلمات على ذاتها. إنها خطاب يكرس الأنماط النموذجية المشتركة ويترجمها، بل إنها مقولات الفكر الرمزي لحظة تألقه. المصدر السابق، 134، 135. ويجدر ملاحظة ارتباط هذا التعريف بتمييز الدارس بين الأسطورة والأسطوري، حيث يتم تكوين الأسطوري عبر تلك الأنماط النموذجية المشتركة، كما يجدر ملاحظة أنه سيتم الالتفات في هذا البحث إلى الجزء المتعلق بالشعر والأسطورة إذ هو موضوع هذا البحث.

(2) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص137. وسيتم الرجوع إلى قراءة هذه القصيدة ضمن إطارها من القراءات الأخرى في موضعه من البحث؛ حيث سيتم طرح قراءات القصائد متتالية رغبة في ملاحظة وجوه التشابه أو الاختلاف بينها.

(3) المصدر السابق، ص141. ويلاحظ أنه تم إيراد قراءة الدارس لهذه القصيدة نظراً لانفراد الدارس بقراءتها في هذا الفصل من البحث.

(4) انظر القراءة التفصيلية للقصيدة، المصدر السابق، ص141-154 .

1- نبدأ قراءة القصيدة بتفكيكها إلى اثني عشرة حركة تمثل بنية النص الخارجية وحركاته، وهي بنية تراوح بين الشعر والأسطورة.

2- مدار النص كما تحدده القراءة هو الإخبار عن لحظة المكاشفة، لحظة قبول الشعر في حضرة الشاعر، وفي هذه اللحظة -لحظة بدء النص- يبلغ النص درجة عالية من التكثيف الشعري.

3- تحدد القراءة العناصر التي يتم فيها بناء النص لشعريته (المباغتة، العنف، المعاناة والوجع، الرؤيا/اتساعها وزمنها)، ذلك عبر انتزاع ما يدل على هذه العناصر من سياقه، ووضعه في مقدمة القراءة، ومن ثم محاولة تفسيره بما يحقق التوازن والتآلف في بنية النص المقروء[1].

4- الحركة الأولى في النص تبلغ ذروة التكثيف عبر تعاضد الصور وغزارة الدلالات، وفي ذلك تبدأ وجهة نظر القارئ في التشكل والتهيؤ حول تطوير النص لبنيته الشعرية الخاصة.

5- الحركة الثانية: لجوء النص إلى الأسطورة دون واسطة واقتفاء أثرها، مما يؤدي إلى انكسار في بنية النص حين يتحول إلى مجرد كتابة للأسطورة، وتكون العلاقة بين الشعري والأسطوري علاقة تجاور ليس أكثر. واستدعاء الأسطورة يهيئ القارئ للتصور بأن الشعري قد اقتضاها لتدعمه وتتابع عملية التكثيف الدلالي، لاسيما أن الأسطورة قد احتلت مساحة تعادل تلك التي احتلها الشعري.

6- تعديل في وجهة نظر الدارس حيث يلاحظ أن إقحام الأسطورة على النص قد أدى إلى تعطيل الدلالة، ويتأكد الأمر عبر المقارنة بين الدلالات التي إبتناها الشعر والدلالات التي جاءت بها الأسطورة عبر عملية من المراجعة والتنظيم .

7- يتم دعم وجهة النظر الجديدة عبر ملاحظة انكسار آخر في تكثيف النص، إذ يفقد الشعري غناه بعد أن عطلته الأسطورة، ولم تعد الكلمات تعني

(1) تفسير العناصر: المباغتة ـ صورة الصقر يحط على عينين ؛ العنف ـ صورة الصقر ينقض، وحشد الأفعال الدالة على العنف؛ اتساع الرؤيا-ضيق العبارة ـ المجاهرة بالقول: ليس تطفي غلة الرؤيا أنهارُ المداد. الخ. محمد لطفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص142، 143.

أكثر مما تعنيه في المواضعة اللغوية ففقدت شعريتها، وخفّت طاقة الرمز حين بنيت الصور على تركيب قسري وعلى الاستعارات الجاهزة. هنا يلجأ النص إلى عدد من الآليات التي يحاول بها دعم شعريته كالتقفية والتوزيع المقطعي، والاحتماء بالطابع الابتهالي(1)، ثم يحاول النص دعم شعريته باللجوء إلى الأسطورة مرة أخرى.

8- دعم وجهة النظرة مرة أخرى عبر ملاحظة أن الأسطورة حين حضرت جعلت الشعر يتلاشى فيما ليس منه (النثر) سواء على مستوى الأسلوب والتراكيب، أو من جهة الدلالة والتردي في التقريرية. هكذا يأتي سقوط النص متسلسلاً إذ إن استدعاء الأسطورة في كل مرة يؤدي إلى وقوع النص في النثرية (اللاشعر) فيحاول الاحتماء بالأسطورة واستدعاءها مرة أخرى ليسقط من جديد، وهكذا.

9- نتيجة القرٰاءة هي أن استدعاء الأسطورة بهذه الطريقة قد أدى إلى سقوط الشعر، كما أدى إلى اختزال دلالاتها بدلالة واحدة هي علاقة المشابهة (عشتار بحفصة مستترة)(2). هكذا يُلغى الطابع الشعري للأسطورة، وفي الوقت نفسه يفقد النص جوهره وشعريته.

الشكل الأخير من أشكال تعامل النص مع الأسطورة هو ما يتحقق فيه «تعاضد النص والأسطورة»، وهو فعل الشعر الأصيل -كما يرى الدارس. في هذه الحالة لا يستدعي النص الأسطورة عنوة، بل إنه يرتقي إلى نفس الذرى التي ارتقت إليها الأسطورة فتصبح لغته وصوره ورموزه منحدرة من الرموز النمطية

(1) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص145-148 .

(2) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص154. ويجدر ملاحظة أن علي البطل وعبدالرضا علي، وقبلهما إحسان عباس قد لاحظوا فشل توظيف الأسطورة في هذه القصيدة، حيث ذهبوا إلى أن القصيدة قائمة على المبالغة، وأن رمز عشتار قد جاء مكشوفاً وصريحاً، وتم إرجاع ذلك إلى خلل الرؤية الفنية عند الشاعر نتيجة اهتزاز مواقفه السياسية -كما سبقت الإشارة إلى ذلك. انظر الملحق الخاص بالقصيدة في نهاية البحث. ويلاحظ أن فشل الشاعر في توظيف الأسطورة قد فُسر في إطار الرصيد الاجتماعي الذي تمت فيه قراءة النص في إطار العلاقة بين الشعر والشاعر، من هنا لم تفسر كيفية ذلك الفشل، أو تنظر في ماهية الدور الذي لعبته الأسطورة داخل بنية النص، ولعل ذلك مرتبط بما أشار إليه محمد لطفي اليوسفي وهو انطلاق النقد من مسلمات سابقة جعلت القراءة مجرد بحث عنها أو إثبات لها.

العليا[1]، وفي ذلك يحقق الشعر جوهره. هنا قد تحضر الأسطورة في مكانها، وتصبح مكوناً بنائياً في جسد النص يسهم في إيجاد شعريته، أو قد يستل النص من صميم مكوناته ما يبني به أرضه الأسطورية، بحيث تصبح الأسطورة عبارة عن رجع صدى بعيد يتردد في النص على نحو خافت، كما فعل السياب في «مرحى غيلان»، حيث يبني النص دلالته، وتتحقق شعريته عبر تحقيق أسطورته الخاصة وبنائها[2]. وفي ذلك كله تبدو القراءة عملاً يسعى إلى تكوين تصور واضح ومتكامل حول طبيعة العلاقة بين الأسطورة والشعر عبر محوريها التنظيري والتطبيقي.

لقد كان السياب النموذج التطبيقي الذي اعتمده محمد لطفي اليوسفي لطرح تصوره حول العلاقة بين الشعر والأسطورة، لكن حسن ناظم كان مهتماً بدراسة ديوان (أنشودة المطر) على وجه التحديد. ويحدد الدارس منهجه منذ البداية بأنه أسلوبي ينطلق من النص ويستند إلى لغته بشكل رئيس، لكنه لن يتجاهل العوامل والظروف الخارجية المتصلة بالشاعر وبيئته، رغبة في تحقيق قراءة شمولية تكشف كنوز النص وترى أن معاناة السياب -بأبعادها المتنوعة- قد أثرت ليس في مضمون نصه فقط، بل وفي شكله أيضاً[3]. وهنا يذكر أنه سيعتمد في تحليله للنص السيابي على الاصطفاء من أسلوبيات عدة[4]، كما يؤكد أن اقتصار الأسلوبية على مجرد الكشوفات عن مظاهر شكلية ذات محاور متعددة متصلة بالبنى الأسلوبية المختلفة في النص الشعري، أو تحولها إلى جداول إحصائية ترصد عدد الانزياحات ومجالها، وعدد النظم التكرارية ومجالاتها في النص، لا يصلح لدراسة النص السيابي، فتلك أسلوبية لا تتصل بالنقد الأدبي إنما تكتفي

(1) المصدر السابق، ص135 .

(2) المصدر السابق، ص181، وسيتم الرجوع إلى القصيدة في موضعه من البحث، وفي إطارها من القراءات الأخرى.

(3) حسن ناظم، **البنى الأسلوبية -دارسة في «أنشودة المطر» للسياب**، ص7. ويذكر الدارس أن هذه الفرضية ليست جديدة إنما الجديد في كيفية معالجته لها. نفسه، ص8.

(4) يحدد الدارس أنه اختار كلمة اصطفائية eclectic رغبة في الابتعاد عما توحي به الكلمة من معنى الانتقائية؛ فهو حريص -في تهيئة الإجراءات المنهجية- على إيجاد ذلك الخيط الذي يربط الإجراءات التي يصطفيها من وجهات نظر متعددة ومختلفة. المصدر السابق، ص8 .

بأن تلعب دور إعداد مستلزمات الناقد الأدبي، فتقوم بتهيئة المخططات ليقوم الناقد بعدها ببدء حواره مع النص. انطلاقاً من ذلك يحدد آليته باتباع الاستقراء والتحليل بحثاً عن الخصائص المتميزة فيما يمكن اعتباره بنى أسلوبية بارزة عند السياب. ومن ثم جلاء القيم الجمالية المتمخضة عنها. وبعبارة أخرى ستعتمد القراءة على تحليل عناصر النص الداخلية، ومعرفة آليات تشكلها وربط ذلك بالرؤى النصية المتضمنة فيها(1).

تأتي ملاحظات الدارس على توظيف السياب للأسطورة في الفصل الثالث المتعلق بـ«المستوى الدلالي وتجليات التحليل الأسلوبي». هنا يتبع آلية الاستقراء والإحصاء فيلاحظ وجود حشد كبير من الأساطير والرموز في مجموعة (أنشودة المطر)، ويرى أن هذا الحشد الكبير والمتنوع للأساطير إنما هو دلالة على الفعل الواعي في توظيفها(2). ثم يقوم بتتبع توظيف الأسطورة ملاحظاً البنية الأسلوبية التي وردت فيها والدلالة الكامنة وراءها، منطلقاً من فرضية ترى أن توظيف الرموز والأساطير بشكل يتلاءم وطبيعة التجربة الشعرية لا يتحقق دون التحويل الواعي لوظائفها(3).

يتتبع الدارس التحويلات الدلالية التي أجراها السياب على أسطورة تموز بشكل خاص، عبر قصائد «أغنية في شهر آب»و«مرحى غيلان» و«جيكور والمدينة»و«مدينة السندباد»و«سربزوس في بابل». حيث تعتمد القراءة على إيراد المقطع الشعري الذي يلاحظ فيه تغيراً في البنية المرجعية للأسطورة وتحويلاً في دلالتها، ثم تقديم تأويل للدلالة الجديدة، مع التركيز على أهمية هذا التحويل

(1) المصدر السابق، ص9، 10. وقد خصص الدارس مدخل دراسته لطرح المناهج الأسلوبية المتعددة، وما اصطفاه من كل منها. نفسه، ص13-81. كما يجدر بالذكر أن الفصلين الأول والثاني قد خرجا من إطار هذا البحث، إذ يلتفت الأول إلى المستوى الصوتي وتجليات التحليل الأسلوبي، بينما يلتفت الثاني إلى المستوى التركيبي وتجليات التحليل الأسلوبي، ولا إشارة فيهما إلى الأسطورة .

(2) حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، ص230. وقد أورد الدارس أسماء الرموز والأساطير التي وظفت في هذه المجموعة.

(3) المصدر نفسه، ص230. ويجدر بالذكر أنه سيتم العودة إلى قراءة الدارس لقصيدتي «**أغنية في شهر آب**» و«**مرحى غيلان**» في موضعه من البحث، رغبة في مقارنتها بالقراءات الأخرى لهاتين القصيدتين .

وارتباطه بالقيمة الأساسية للنص الشعري كاملاً؛ فعلى سبيل المثال يدمر بناء الأسطورة في «مدينة السندباد»، وتصبح عشتار عطشى مقفرة لتوائم مرمى القصيدة النهائي باللاجدوى، والحس التشاؤمي المفرط فتصب الأسطورة في قالب جديد تكتسي فيه البعد الاستعاري.

يرى الدارس هنا أن نقل معنى الأسطورة ما هو إلا إخضاعها إلى عملية استعارية تطمس معالمها الأصلية وتكسبها معالم جديدة تفصح عن طبيعة الأزمة التي تعاينها الذات بإزاء واقع لا مفر من تغييره، ولا مفر من الاقتناع بعقم محاولات التغيير. «إن العملية الاستعارية التي تحول معنى الأسطورة تجلي معاناة الذات المدمرة، مثلما تجلي الذات نفسها عمق معاناتها عبر ممارسة ذلك التحويل في النص الشعري. وهنا تنبثق تلك العملية التبادلية بين الذات والنص، بين إجراءات النص في التحويل الدلالي وإجراءات الذات التي تطمح إلى فضح سرائرها عبر تحويل النص»[1]. هنا يصبح التحويل في الأسطورة ضرورة نصية كما هو مسألة دلالية بحيث يمارس النص نموه، وتتكشف علاقاته من خلال ممارسة ذلك التحويل في بنية الأسطورة.

لا يتوقف الدارس عند الأساطير فقط إذ إن القراءة الاستقرائية لمجموعة (أنشودة المطر) تؤدي إلى ملاحظة تحولات دلالية أخرى لرمز يتخذ دلالة استثنائية هو «المطر»، ولملاحظة هذه التحولات يتبع الدارس الآلية التالية:-

1- استقراء القصائد التي خلت من كلمة «المطر»[2].

2- ملاحظة إلحاح القصائد الأخرى على «المطر» وأبعاده الرمزية مما يجعله مؤشراً لسمة أسلوبية مهيمنة على النص السيابي.

---

(1) حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، ص237. ويجدر بالذكر أنه قد تمت الإشارة إلى قراءتين لهذه القصيدة عند إحسان عباس وعلي البطل لاحظ فيها الدارسان تغيير السياب في الأسطورة، واعتبرا ذلك دليلاً على فقد الشاعر قناعته بإمكانية بعث تموز، وتم ربط ذلك بالصراعات السياسية المصاحبة لفترة كتابة القصيدة. انظر ملحق القصيدة في نهاية هذا البحث. وتجدر ملاحظة كيف اعتبر الدارسان أن لمسألة تغيير الأسطورة دلالة ذات جذور سياسية، مما أملى على الشاعر رؤيته تلك، بينما اعتبر حسن ناظم أن ذلك بنية أسلوبية في النص السيابي، وإن لم يهمل الكشف عن الدلالات الكامنة وراء ذلك.

(2) المصدر نفسه، ص239 .

3- تحليل دلالات المطر ومرجعياته عبر القصائد وفي ذلك يتخذ المطر دلالات مختلفة :ـ

- دلالته الأصلية في كونه أصلاً للحياة وإيذاناً بها[1].

- المطر رمز للدمار ويتماهى بالدم، وقد يصير رمزاً للثورة ومحاولة التغيير ويحمل الموت في ثناياه[2].

4- يتم التحول في رمز المطر عندما تتم المماهاة بينه وين الدم مما يوحي بالخيبة المستديمة على الرغم من محاولات تجديد الحياة. كما يحقق التحول دلالة أخرى هي إضفاء طابع العنف على عملية التغيير؛ فالدم والمطر يغيران الحياة ويحققان الانبعاث، بيد أن المماهاة بينهما تضفي على التغيير طابعاً قسرياً إذ إنه تغيير غير طبيعي يحدث نتيجة الثورة[3].

5- إن اتخاذ المطر دلالات عدة في نصوص السياب ناتج عن أحد أمرين :ـ

أ-طبيعة توظيف السياب لـ«المطر»؛ إذ إن هذه الكلمة تخضع لمتطلبات نصية دلالية توجهها الموضوعية الأساسية للنص نفسه كي يتحقق انسجام بين «المطر» والإيحاء الدلالي الذي يتضمنه النص.

ب-تتعدد الدلالات تبعاً لتنوع المشاعر وتشكلها تجاه «المطر».

جـ-قد تنغلق الكلمة على نفسها دلالياً، وتصبح بمثابة الترنيمة أو اللفظة السحرية التي تكتسي طابعاً قدسياً كما في قصيدة «أنشودة المطر»[4].

وفي ذلك كله يتعامل السياب مع «المطر» تعاملاً أسطورياً وتعاملاً ثورياً في الوقت نفسه.

---

(1) ترد هذه الدلالة في قصائد: **«مرحى غيلان»، «إلى جميلة بوحيرد»، «جيكور والمدينة»، «رؤيا في عام 1956»**. المصدر السابق، ص239-242.

(2) المصدر السابق، ص242-245، والقصائد التي يتمثل فيها ذلك: **«رؤيا في عام 1956»، «مدينة بلا مطر»، «مدينة السندباد»**.

(3) المصدر السابق، ص245 .

(4) المصدر السابق، ص245، 246. ويقوم الدارس بإحصاء عدد المرات التي وردت فيها هذه الكلمة في قصيدة **«أنشودة المطر»**، والمرجعيات والتحولات الحاصلة فيها. نفسه، ص246، 247. ويجدر بالذكر أن عبدالرضا علي قد أشار إلى «المطر» ضمن ما أسماه بالتيمات الأسطورية في شعر السياب، غير أنه ربطه بمراحل حياة الشاعر كما سبقت الإشارة. انظر الفصل الثاني من هذا البحث، ص156.

النتيجة التي توصل إليها الدارس هي أن التحليل الأسلوبي للرموز والأساطير الواردة في هذه المجموعة يكشف أن جدتها تكمن في التحويل الواعي لوظائفها، فالنص السيابي يُفقد تلك الرموز والأساطير مرجعيتها الميثولوجية والتاريخية ليشحنها بدلالة جديدة تنسجم مع متطلبات النص[1]. هكذا ينتفي دور الأسطورة في أن يكون مجرد استدعاء لخدمة دلالة معينة، أو للتعبير عن مفهوم معين، أو واقع سياسي أو اجتماعي محيط بالشاعر، لتلعب دوراً مهماً وحيوياً في بنية النص كما توصلت القراءة إليه.

ب - بناء الأسطورة وصنع النموذج الأسطوري:

لقد تناول الدارسون في الإطار السابق استدعاء أسطورة معينة وتوظيفها داخل النص السيابي، بحيث وردت العناصر الأسطورية -لا سيما أسماء الشخصيات والرموز الأسطورية- بارزة عبر النص الشعري، سواء وظفت ضمن مرجعيتها الأسطورية الأصلية، أو قام الشاعر بإجراء التحوير والتغيير فيها. لكن السياب، وفي إطار وعيه لأهمية التوظيف الأسطوري ودوره، لم يتوقف عند الشكل السابق في توظيف الأسطورة بل تجاوزه إلى محاولة بناء أسطورته الخاصة وعالمه الأسطوري الخاص، وإن لم يصل إلى هذه المرحلة مباشرة، إذ مرّ بطرق متعددة في توظيف الأسطورة، كما أنه ابتدع رموزه الخاصة التي شكلت مصدر إلهام لغيره من الشعراء مثل «المطر» ، «بويب»، «وفيقة»، «جيكور» وغيرها، وهو ما جعل أحد الدارسين يرى أن السياب قد استعمل الكلمة بأكبر قدر ممكن من تاريخيتها ودلالاتها وإيحاءاتها مستفيداً من تحويرات الرمز الأسطوري، أي أن الكلمة عند السياب لها وجه تاريخي (الجذور التاريخية للسياب وللأسطورة)، ودلالي (التحوير في الدلالة)، إيحائي (الإيحاءات الجديدة للأسطورة)، بالإضافة إلي سياق جمالي وتأثير في نفس متلقي شعره، ومن هنا أبدع السياب رموزه الخاصة على مستوى البشر والحياة[2].

(1) حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، ص251.

(2) محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص91. وقد أشار عدد من الدارسين إلى ابتداع السياب رموزه الخاصة، انظر على سبيل المثال: المصدر السابق، ص92، 93؛ جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، ص50؛ على جعفر العلاق، **الشعر والتلقي**، ص21، 22؛ صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط(1)، (دار الآداب، بيروت، 1995)، ص80، محمد جمال=

لم يفصح السياب دوماً عن رموزه الأسطورية، فقد حملت بعض قصائده بنية أسطورية وملامح أسطورية دونما إشارة واضحة إلى أسطورة بعينها، أو إيراد شخصية أسطورية معينة. وقد اعتبر بعض الدارسين أن تلك هي سمة التوظيف الأسطوري الصحيح؛ فقد رأى عبدالكريم راضي جعفر أن قصيدة «النهر والموت» تتخذ أسطورة الموت والانبعاث التي يمثلها «تموز» متكأً لبنيتها الموضوعية، دونما ذكر لرموز أسطورية. لقد جاءت هذه القصيدة رمزاً وبناء صورة لأسطورة الموت والانبعاث، حيث «بويب» رمز مساوٍ «لتموز» الذي تشير حياته إلى الخصب والنماء، وموته إلى موت الحياة، وهذا الاشتغال كائن في: بويب =النهر= الماء[1].

إن النص السيابي يبقى مفتوحاً للقراءة، وهذا ما يترك مساحة للاختيار والتعدد فيه، فهو يرسل عدداً من الإشارات المختلفة للقاريء الذي يقوم بدوره باختيار عناصر دون أخرى. وقد سبقت الإشارة إلى أن مخططات النص تبقى ثابتة، في حين يتغير فك القراء المختلفين لشفراتها، مما يسمح بتعدد واختلاف المدلولات الناتجة عن القراءة. وإذا كان هذا الأمر يصلح مع نص واحد، فإن يمكن أن ينسحب على قراءة جملة من النصوص أيضاً، بحيث يمكن توسيع عملية الاختيار لتشمل نصاً شعرياً دون آخر. هنا يتقارب محمد فتوح أجمد مع عبدالكريم جعفر في أن السياب لا يتعامل مع الأسطورة بطريقة موحدة، بل إنه قد يلخص التجربة الشعرية عبر استقطاب الأسطورة ونفي جزئياتها وتفصيلاتها الثانوية، مع الإبقاء على الباعث الرئيس فيها، أو الغاية الكامنة وراءها بوصفها أهم ما يعني الشاعر من الأسطورة. وقد يتخطى الأسطورة إلى التفكير فيها دون الإشارة إليها صراحة، بحيث تصبح صدى تنبض به القصيدة دون إفصاح. وإذا كان عبدالكريم جعفر قد اختار «النهر والموت» مثالاً على هذا التوظيف، فإن

= باروت، **الحداثة الأولى**، ط(1)، (اتحاد كتاب الإمارات، الشارقة، 1991)، ص135، 136؛

Issa J.Boullata, "The poetic Technique of Badr Shakir AL-Sayyab", P.237.

(1) عبدالكريم راضي،جعفر، **رماد الشعر -دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، ص276. وسيتم الرجوع إلى قراءة الدارس للقصيدة في إطارها من القراءات الأخرى.

محمد فتوح أحمد يختار «حامل الخرز الملون» مثالاً على ذلك التوظيف الذي يصبح أقرب إلى منطقة الفن من سرد الأسطورة سرداً تفصيلياً غير منتج[1].

لقد بقي السياب -فيما سبق- ضمن إطار استدعاء أسطورة معينة، سواء كان الأمر بشكل مباشر أو غير مباشر. لكن بعض الدارسين لاحظ أن السياب قد وصل في تعامله مع الأسطورة إلى مرحلة بناء أسطورته الخاصة، وهو ما اعتبره محمد لطفي اليوسفي مثالاً على التعاضد بين الشعر والأسطورة، حيث تصبح الأسطورة عبارة عن رجع صدى بعيد يتردد في النص على نحو خافت، بل إن النص يرتقي إلى الذرى نفسها التي ارتقت إليها الأسطورة بحيث تكاد تمحى الحدود الفاصلة بينهما، مكوناً رموزه الخاصة وعلاقاته الأسطورية الخاصة المرتبطة بتطور النص وبنيته الداخلية، وهو ما يتحقق في قصيدة «مرحى غيلان» التي حققت أسطوريتها وكونت زمنها الأسطوري الخاص، أي أنها تعاملت مع «الأسطوري» وليس مع «الأسطورة» في تكوين شعريتها الخاصة[2].

إذا كان محمد لطفي اليوسفي ينطلق من بحث العلاقة بين الشعر والأسطورة في حديثه عن صنع السياب للأسطورة، فإن صلاح فضل يلتفت إلى ذلك أيضاً حين يدرس الشعر العربي المعاصر على أساس ما أسماه بقطبي التعبير والتوصيل؛ في محاولة لاستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الشعرية، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي[3]. وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية يصنف الدارس أساليب الشعرية العربية المعاصرة، منبهاً إلى أنه لن يجعل درجة الانتشار الجماهيري مقياساً نوعياً للقيمة، إذ إن وظيفة التطوير والإبداع تتجاوز مجرد الامتثال للنماذج السائدة، ذلك من خلال قراءة توسع أفق انتظار المتلقين وتزيد

---

(1) محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص300، 301 .

(2) محمد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، ص182. ويجدر بالذكر أنه سيتم الرجوع إلى قراءة الدارس للقصيدة في موضعها من القراءات الأخرى فيما بعد، كما يجدر بالذكر أن تعامل الدارس مع هذه الوظيفة للأسطورة مرتبط بفهمه للعلاقة بين الأسطورة والشعر التي سبق الإشارة إليها. انظر ص195، 196 من هذا الفصل.

(3) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص7.

تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها[1]. معنى ذلك أن الدارس يسير مع رأي ياوس الذي يذهب إلى أن الأعمال الكبيرة هي تلك التي تخرق أفق التوقع السائد، لكنه في النهاية يربط عملية التوصيل الشعري بتقبل القارئ للعمل ثم فهمه له[2]، وهو أيضاً لن يشترط في اختياره النماذج المدروسة تلك التي وافقت أفق التوقع السائد للجمهور، وحظيت بانتشار جماهيري كبير، بل إنه ربما يختار تلك التي تخالفه أو لا تنسجم معه.

يقسم الدارس الأساليب الشعرية العربية المعاصرة إلى «أساليب تعبيرية» و«أساليب تجريدية»، ثم يقسم الأساليب التعبيرية إلى: الأسلوب الحسي، الأسلوب الحيوي، الأسلوب الدرامي، الأسلوب الرؤيوي. ويصنف السياب واحداً من ممثلي «الأسلوب الحيوي»[3]، ويرى أنه نتيجة هيمنة هذا الأسلوب على شعر السياب فإنه لم يكن بدعاً أن نجد الدراسات الناجحة التي توفرت على الكشف عن تجربة السياب الشعرية قد اعتمدت كلها تقريباً على المنهج التاريخي، بحيث برز فيها ذلك الولع بعقد التطابق بين وقائع الحياة وكلمات الشعر. ويبرر ذلك بأن خطاب السياب الشعري ذاته يغري بتتبع كيفية نمو الوعي التاريخي فيه، إذ إنه ليس بوسع القراءة النقدية للسياب أن تعثر بسهولة على تلك

---

(1) المصدر السابق، ص14. وتجدر ملاحظة أن الدارس يفرق في هذه القراءة بين الكفاءة النحوية والكفاءة الشعرية. نفسه، ص16.

(2) Hans Robert Jauss, "Literary History As A challenge to literary Theory", P.167.

وانظر أيضاً روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ص153، 155، 156. وحول رأي صلاح فضل، انظر أساليب الشعرية المعاصرة، ص17-20.

(3) انظر شرح الدارس لهذه المفاهيم، صلاح فضل، **أساليب الشعرية العربية**، ص30-36. ويحدد الدارس سمات الأسلوب الحيوي بأنه يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً، ومع أنه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح إلا أنه يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جديد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقتها التعبيرية، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة، كما أنه يتمتع بدرجة مقروئية عالية. المصدر السابق، ص35. وحول مفاهيم درجة الإيقاع والنحوية ودرجة الكثافة ودرجة التشتت ودرجة التجريد، انظر المصدر نفسه، ص21-29.

المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة[1]، وكل تلك سمات للأسلوب الحيوي في شعره. في هذا الإطار تأتي الأسطورة أحد مظاهر أو خواص شعرية السياب التي يصنفها بعفوية عمليات الأسطرة والترميز الشعري الذي يتم داخل النص ذاته، وعلى مرأى من المتلقي الذي يشترك في تكوين الشفرة وفكها، ويسهم بذلك في تشكيل النظام المجازي للنص[2].

يقرر الدارس أن السياب كان واعياً بأهمية توظيف الأسطورة التي أجاد استثمارها منذ بداياته[3]. وهو يقرأ توظيفه للأسطورة ضمن ما أسماه «الأسطرة وصناعة الرمز» منطلقاً من تبرير السياب لعودته إلى الأسطورة، حيث الأسطورة - والأسطرة التي تتمثل في تحويل العادي إلى أسطورة- هما اللذان يعيدان الشعر إلى قلب الحياة[4]. ولعله بذلك يقترب من محمد لطفي اليوسفي في حديثه عن

---

(1) يصنف الدارس عدداً من الدارسات التي يصفها بـ «الباهرة» مثل: دراسة عيسى بلاطة، وإحسان عباس، وناجي علوش. ويذكر أنه لم ينج من هذا الربط بين الشعر والحياة تلك الدراسات التي رفعت راية أخرى غير المنهج التاريخي مثل دراسة علي البطل، وعبدالكريم حسن، وإيليا الحاوي، المصدر السابق، ص60، ويقرّ بأن التوازي بين شعر السياب وحياته لم يكن يمضي في خط من مستقيم. المصدر نفسه، ص61. ويجدر بالذكر أنه قد تم ملاحظة ربط معظم هذه الدراسات بين الشعر وحياة الشاعر في الفصل الثاني من هذا البحث.

(2) المصدر نفسه. ص61. ويلاحظ أن الدارس بهذا التصنيف يعود إلى مفهومه الذي أسسه في البداية حول أهمية القارئ ودوره في وجود النص الشعري كما سبقت الإشارة. وتجدر الإشارة إلى أن الدارس قد أورد سمات أخرى لشعر السياب لكنها تخرج من إطار هذا البحث، كما أنه قد قرأ قصيدة **«غريب على الخليج»** للسياب، وهي تخرج أيضاً من إطار البحث لخلوها من الأسطورة.

(3) يكرر الدارس هنا ما ردده دارسون آخرون حول أثر ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للغصن الذهبي، وأثر إليوت على توجه السياب للأسطورة، كما يكرر ما سبق قوله حول عوامل عودة السياب للأسطورة؛ صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص79. وتجدر ملاحظة أن محمد لطفي اليوسفي قد عدّ هذه الأمور من مغالطات النقد في دراسة الأسطورة كما سبقت الإشارة في قراءته.

(4) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص79، ويقدم الدارس هنا إحصاء لعدد العناصر الأسطورية التي وظفها السياب بدءاً من ديوانه (أنشودة المطر) ليصل إلى أن الانطباع الشائع عن إسراف السياب في استخدام الأساطير الغربية دون العربية الشرقية أمر غير صحيح. ويجدر بالذكر أن الدارس يذكر بأن بحوثاً أكاديمية لتوظيف السياب للأسطورة قد حفلت بكثير من=

بناء الأسطوري في سبيل بناء النص وتكوينه لشعريته -كما سبق الحديث عن ذلك. غير أن صلاح فضل يحدد مقاييس أخرى لقياس الرمز في النص الشعري، حيث يرى أن امتداد الرمز واستمراره على طول القصيدة كلها أو مجموعة القصائد لا يمثل وحده العامل الحاسم في الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرمز ذاته، ونوع العلاقة التي يقيمها بين المستوى اللغوي والعاطفي للتعبير، ومدى تواتر المؤشرات التي تؤدي إلى الحدس بدلالته. ويرى أن صناعة الرموز في أسلوب السياب الحيوي تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري، ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق. وفي هذا الإطار يتوقف عند قصيدة «شباك وفيقة» حيث تحولت فيها العناصر العادية (وفيقة، الشباك) إلى عناصر محملة بهالات تخييلية وأسطورية تجعل القارئ يحاول الحدس -ولو بشكل مبهم- بالعلاقة بين تلك العناصر[1].

إن محمد لطفي اليوسفي يرى أن السياب يبني نصه الأسطوْري «مرحى غيلان» عبر البدء بالعناصر الواقعية ثم الانفتاح على العناصر الخيالية وصولاً إلى العناصر الأسطورية، وفي ذلك يقوم النص على «العَوْد الأبدي» حيث البداية مشرعة على النهاية، والنهاية عتبة مفتوحة على البداية، وهي الحركة ذاتها التي تحكم الوجود[2]. كما ذهب صلاح فضل إلى أن السياب يصنع أسطورته في «شباك وفيقة» من خلال المراوحة بين العناصر الواقعية والأسطورية، حيث يبدأ النص أيضاً من العناصر الواقعية متجها صوب الأسطوري، ومعتمداً على أسلوب «الترجيع المقطعي» حيث تنتهي القصيدة بما يماثل البداية[3]. إن ذلك يوحي

= التفاصيل التي تغنيه عن إعادة البحث فيها، وتدفعه إلى الاهتمام بما يتميز به الأسلوب التعبيري من خلق الأساطير الخاصة (الأسطورة) ضمن آليات الترميز الشعري العام، نفسه، ص79 .

(1) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص80، وستتم العودة إلى قراءة الدارس للقصيدة في موضعها من القراءات الأخرى للقصيدة ذاتها.

(2) سيتم طرح هذه العناصر بالتفصيل عند العودة إلى قراءة الدارس للقصيدة.

(3) «الترجيع» عند الدارس يشمل ترجيع كلمات وجمل تحمل طاقات موسيقية عبر توزيعها وتنميتها في النص مثل كلمة«بابا» في «**مرحى غيلان**»، أو ترجيع بعض الأبنية الصرفية للكلمات التي تدل على المحاكاة «سحّ، نثّ، عضعض»، وترجيع بعض النماذج النحوية مع الترنيمات الصوتية المؤلفة لها (مثل ترجيع كلمة «بويب» في «**النهر والموت**») صلاح فضل،=

بوجود نوع من التقارب بين الدارسين في فهم آلية صنع الأسطورة، إذ اشتركا في الخطوط العامة رغم اختلاف النصين المقروءين. غير أن عبدالكريم جعفر يلاحظ آلية أخرى في بناء الأسطورة أو صنع الأسطوري في النص تعتمد على تبادل المدركات السمعية والشمية والصوتية في الفعل التصويري، ويختار قصيدة «قارئ الدم» مثالاً على هذا الفعل حيث تدخل عناصر الصور في علاقات غير مألوفة ترتفع عن الواقع، وهو ما يسميه الدارس «أسطورية النسيج الرؤيوي الإيقاعي»، ويقصد به أن البنية اللغوية التصويرية تحدث علاقات دينامية بين ألفاظ الجملة الشعرية، لكنه يقترب من الدارسين السابقين في أن العناصر الواقعية هي نقطة البدء في النص، ومن ثم فإن العلاقات الجديدة المكونة لها هي ما يرتفع بها من الواقعي إلى الأسطوري، مما يدخل النص في حلقة مموهة بعلة النظر إلى الأشياء من خلال الذهول وليس من خلال الإدراك[1] وينتج قوة إيحائية نافذة ويصنع للنص بنيته الأسطورية.

إذا كان محمد لطفي اليوسفي وصلاح فضل وعبدالكريم جعفر قد التفتوا إلى بناء السياب الأسطوري لنصه أو صنعه لأسطورته الخاصة عبر نموذج شعري قام كل دارس باختياره، فإن فوزي كريم قد التفت إلى بناء السياب لمملكته الأسطورية عبر نصوص شعرية تمتد عبر أعمال السياب على اختلافها، ويحاول خلال ذلك تحديد سمات حداثة السياب التي حققت له شيئاً استثنائياً على من سواه من الشعراء. إنها الحداثة القائمة على غنى التجربة الروحية عند الشاعر وعدم إغفالها، إذ إن الشعر هو الخبرة الروحية للشاعر وليس الجري وراء اللغة أو الشكل كما هو الأمر في الحداثة المقابلة التي يمثلها «أدونيس» والقاعدة التي

= **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص71، 72. ويجدر بالذكر أن «الترجيع المقطعي» يأتي عبر ترجيع أبيات وردت في مطلع القصيدة، نفسه، ص84.

(1) من ذلك أن السياب «الأسطوري» هو الذي يجسد الصورة الصوتية لضحايا الطاغوت، وهو الذي يسمع صوت شرب الأجنة لدم الحوامل لتحويل الموت إلى حياة. إضافة إلى مغادرة المألوف في تركيب الصور (صحاف من دماء، الفم المسلول) وتكثيف الحركة والصوت في الجمل الفعلية (ما سلخ الجذام من الجلود، شممت شواء لحم بنيك، تمتص من رحم الحياة) والصور الصوتية المستشعرة من عناصر الطبيعة والمحركة للجوامد (تأوه المستنقعات، زفة البردي، تنهد الأشجار) وهكذا حيث يولد النسيج الجديد، والعلاقات الجديدة عناصر الدهشة. عبدالكريم جعفر، رماد الشعر، ص288-290.

خلفها وراءه[1]. من هنا تحاول القراءة البحث في عالم السياب الداخلي وسعيه صوب تكوين «مملكة الموت الأسطورية»، عبر النظر في شعر السياب كاملاً لا الاقتصار على نموذج شعري معين، أو العودة إلى حياة الشاعر لتفسير رؤية الدارس ودعمها. إن الدارس ينطلق من النص ويعود إليه بحيث يمكن اعتبار أن شعر السياب كله يشكل نصاً واحداً ممتداً ومتكاملاً، وتغدو القصائد عناصر نصية كبرى -إن جاز التعبير- يسعى الدارس إلى الاختيار بينها في سبيل الوصول إلى بناء تآلف القراءة، وتآلف النص في بناء ذلك العالم الداخلي الأسطوري، وذلك عبر اتباع آلية يمكن اختصارها في العناصر التالية:-

1-الفرضية الأولى التي تنطلق منها القراءة وتشكل عنصر التوقع الأول هي أن الموت هو هاجس السياب منذ بداياته المبكرة إلى نهاياته، من بداية الموت لفظة أو كلمة حتى تحرره من الخوف منه، لتخلي «كلمة» الموت مكانها إلى «فعل» الموت[2].

2-يتبع الدارس ما يمكن تسميته «بالقراءة الاستكشافية»[3] ممتداً عبر شعر السياب في دواوينه المختلفة، محللاً إياه إلى عناصر دالة تهيء له اكتشاف عالم الشاعر الداخلي.

3-تحديد سمات تهيئة مملكة الموت السفلى في شعر السياب منذ البدايات المبكرة، عبر عدد من السمات والعناصر التي تمتد عبر شعر السياب كله[4].

4-تتبع خطوات سير السياب نحو مملكة الموت، أو خطوات صنع هذا

---

(1) فوزي كريم، **ثياب الأمبراطور-الشعر ومرايا الحداثة الخادعة**، ط(1)، (دار المدى، دمشق، بيروت، 2000م)، ص16-18، 26-28. ويجدر ملاحظة أن الدارس برر اختياره للسياب بأنه يعتقد أنه أروع ثمرة لشعر الخبرة الروحية، شعر الإلهام أو الشعر المطبوع الذي لا يركز على الصنعة أو الشكل. نفسه، ص145، 146.

(2) المصدر السابق، ص 151، 152 .

(3) حول مفهوم القراءة الاستكشافية انظر، ما يكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ص11، 12.

(4) من ذلك تجيد الواقع من زمنيته، أو بدء القصائد بافتتاحيات ملحمية، أو الاعتماد على السحر الكامن في اللفظة، أو الصراع بين الداخل والخارج. (الموت والحياة) انظر، فوزي كريم، **ثياب الامبراطور**، ص152، 156-158، وتجدر ملاحظة أن الدارس قد أشار أكثر من مرة إلى دراسة إحسان عباس محاوراً له في بعض آرائه، على سبيل المثال، ص152، 155، 156، 161، وغيرها.

العالم في شعره، مع ملاحظة الرغبة الدفينة المصرة على المضي إلى الموت والغياب عند الشاعر[1].

5-تحديد وسائط وصول السياب إلى مملكة الموت، وتحديد عناصر هذه المملكة والكلمات المفاتيح الدالة عليها، حيث تستدعي القراءة هذه الكلمات/ العناصر من نصوص مختلفة، فتبرز إلى الواجهة مؤشرات نصية يحاول الدارس من خلالها تشكيل وحدات كلية للمعنى تبني وجهة نظره الحالية، وتشكل بداية توقع لعناصر قادمة مع تطور القراءة؛ فتتشكل الوحدات لتحتل موقعها الجديد في بناء نص كبير قوامه عالم السياب الشعري المتكامل[2].

7-بعد تهيئة عالم الموت وتحديد وسائطه وعناصره، تلاحظ القراءة بدء دخول هذا العالم عبر عدد من الإشارات في قصائد «أم البروم» و «مدينة بلا مطر»[3].

8-بناء مملكة الموت (جيكور) التي تتحدد ملامحها عبر عدد من القصائد، هنا تتم الاستجابة لنداء الموتى، وينتصر عالم الموتى على الأحياء، فينفتح باب جيكور (البديل الرمزي للعالم السفلي) التي لا تجعل الدفء يلمس قلب الشاعر إلا حين ينتمي إلى ما وراء الواقع)[4].

---

(1) يرى الدارس أن هذه الرغبة قد برزت حتى في أكثر قصائد السياب التزاماً بالواجب مثل **«رسالة من مقبرة»**، **«قارئ الدم»**. المصدر السابق، ص164-166. ويلاحظ أن انسحاب السياب صوب المملكة السفلى يعززه موقفه السلبي من الحياة والناس (نداء الأم إلى ابنتها في **«الأم والطفلة الضائعة»** هو نداء من المملكة السفلى، النداء السفلي في واحدة من أروع قصائد السياب في المرحلة الأخيرة **«في الليل»** حيث القصيدة تشبه باباً سرياً يمكن السياب من دخول المملكة). المصدر نفسه. ص190، 191. ويفسر الدارس اختفاء ظل المملكة السوداء من بعض قصائد ديوان (أنشودة المطر) بأنه استجابة لدوافع خارجية، نفسه، ص165، 166 .

(2) من هذه العناصر الماء والقمر والليل والذئب والمطر، وتحمل كل منها سماتها الأسطورية أو الغيبية التي يذكرها الدارس معتمداً على قصائد مختلفة تمتد عبر الأعمال الشعرية الكاملة للسياب. انظر، فوزي كريم، **ثياب الإمبراطور**، ص166-173، 181-183.

(3) فوزي كريم، **ثياب الإمبراطور**، ص174-176. ويلاحظ كيف استدعى الدارس من قصيدة **«أم البروم»** عناصر مملكة الموت فقط دون تأويل لها، وكيف دعم تأويله لخاتمة **«مدينة بلا مطر»** باستدعاء قصيدة «جيكور والمدينة».

(4) يذكر الدارس أنه لن ينسحب إلى وهم أن جيكور بديل حلمي يعوض فيه السياب ما افتقده في=

9-تسمية العالم السفلي واكتمال هيئته ترد مباشرة في «حدائق وفيقة» حيث يستعرض الشاعر طبيعته وأحياءه بعفوية وألفة، وحيث تكتمل عناصر هذا العالم: جيكور، كل مجرى فيه هو «بويب»، زمنه خالد أبدي.

10-التأويل النهائي: استطاع السياب أن يخلق عالماً بديلاً تتصالح فيه الأضداد، وتتجسد المشاعر في قصائده التي كانت وليدة تجربته الروحية، وهذه هي حداثته[1].

هكذا لم تلفتت هذه القراءة إلى أسطورة بعينها عند السياب، بقدر ما التفتت إلى بنائه عالمه الأسطوري الخاص، وكانت وسيلة الدارس في ذلك متابعة شعر السياب في مجمله بحثاً عن سمات هذا العالم الذي بدأ فيه الشاعر من عناصر واقعية ليصل إلى تكوين عالم أسطوري غامض. بذلك يمكن القول إن هذه القراءة تلتقي مع القراءات الثلاث السابقة في البحث عما هو أسطوري وليس عن

= حياة المدينة كما فعل الكثير من الدارسين؛ فرغم أن جيكور قد تبدو رمزاً للريف إلا أنها لا تمثل ذاتها إذ أنها ذات طبيعة سفلية، وعناصرها عناصر مملكة سفلية. فوزي كريم، **ثياب الامبراطور**، انظر المصدر السابق. ص179، 180. من هنا يرى أن جيكور هي ثمرة رؤيا باطنية عند السياب تمتص جذورها من عواطفه ووجدانه، إنها كيان شعري مستقل وليس صورة موحية ورمزية، وتفاصيل هيئتها التي تتكامل مع كل قصيدة لا تبدو متناقضة إلا في القراءة التي ألفت النص الشعري الشكلي السائد، المصدر السابق، ص183، 184. ويلاحظ كيف وصل الدارس إلى تأويله هذا عبر استدعاء عناصر من قصائد مختلفة نتيجة تعامله مع شعر السياب نصاً واحداً متكاملاً. المصدر نفسه، ص185-187، وحول ملامح جيكور وعناصر بناء المملكة انظر: المصدر نفسه، ص176، 177، 179، 183.

(1) يفسر الدارس القصائد التي اختفى فيها هذا العالم على أنها وليدة استجابة للخارج مدفوعة بعاملين: الهرب من حياته الداخلية المضطربة، توفير حماية من سلطة الشارع الثقافي الذي لا يرحم. فوزي كريم، **ثياب الامبراطور**، ص191، 192. ويذكر عناوين هذه القصائد ويرى أن الشعر العظيم قد اختفى فيها وهي (تعتيم، عرس في القرية، مرثية الآلهة، من رؤيا فوكاي، قافلة الضياع، يوم الطغاة الأخير)، ص192. كما يلاحظ أن السياب عانى نتيجة لذلك رغبة في التطهير بفعل إحساس بالذنب، وفي ذلك سمة أخرى لحداثة السياب التي تبرز فيها تجربته الروحية. وفي هذا الإطار ترد قصائد مثل (غريب على الخليج، قافلة الضياع) المصدر نفسه، ص193-200. ويرى الدارس أن عدداً من دارسي السياب لم يلتفت إلى هذا الضغط الخارجي على الشاعر بل قرأ قصائده برؤية عقائدية ولم يلتفت إلى مشاعر الإحساس بالذنب التي عانى منها الشاعر. نفسه، ص200-211.

الأسطورة في شعر السياب، وبعبارة أخرى البحث في بناء السياب عالمه الأسطوري وليس في استدعائه لأساطير معينة، حيث شكلت العناصر الواقعية الأساس في الانطلاق صوب ما هو أسطوري، غير أن علي البطل حاول البحث في صناعة السياب لرمز أسطوري معين أو إضفاء طابع أسطوري على بعض الشخصيات المعاصرة، متفقاً مع تحديد عزالدين إسماعيل لأسس صنع الشخصية الأسطورية، وهي امتلاك الشاعر قوة ابتكارية فذة يستطيع بها الارتفاع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، وإن اختلف معه في النماذج الدالة على ذلك[1].

إن المقياس الذي يختاره علي البطل في تحديد مسألة صناعة الشخصية الأسطورية هو أن إضفاء الطابع الأسطوري على الشخصية الطبيعية لا يمكن أن يتم في حدود التطور المنطقي للأحداث، إذ لابد من تغليفه بالتفسير الأسطوري نفسه الذي علل به الإنسان الظواهر أمامه دون اعتماد على التفسير المنطقي، وفي ذلك كله تبقى الشخصية الأسطورية ذات جوانب غيبية لا تخضع في تطورها إلى النواميس الطبيعية المنطقية[2]. والمثال الذي يراه الدارس هو رمز«محمود علوان» الذي تردد كثيراً في شعر السياب دون أن يثير الانتباه. وقد جاءت قراءة الدارس له وفق ما يلي:-[3].

1- تقرر القراءة ضرورة متابعة هذا الرمز منذ بدايات ظهوره في شعر السياب للتمكن من فهمه وفهم التطور الذي حصل فيه.

---

(1) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص216، ويختار عز الدين إسماعيل «جميلة بو حيرد» و «حفصة» نماذج لصنع الشخصية الأسطورية، غير أن الدارس يرى أن السياب لم يستطع جعل «جميلة» شخصية أسطورية رغم مزجها بعشتار، ذلك أن حدود التشبيه تفصل فصلاً حاسماً بيْن المشبه والمشبه به بحيث لا تتيح لجميلة أن تتلبس بالصفات الأسطورية. والأمر ذاته يتكرر مع «حفصة» التي بقيت شخصاً بشرياً غادياً. المصدر نفسه، ص216، 217.

(2) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص217، 223.

(3) انظر قراءة الدارس لتكون سمات وملامح هذا الرمز عبر شعر السياب، المصدر السابق، ص217-221.

2- متابعة العناصر التي شكلت نواة ظهور هذا الرمز وأوحت به، وارتباط هذه العناصر بصور الطفولة والقصص الريفي المرتبط بها، الأمر الذي أهّل خيال الطفل الصغير لتفسير ظواهر الحياة أمامه تفسيراً غيبياً لا يخضع لمنطق الكبار(1).

3- متابعة خيوط تطور قصة «محمود علوان» في ذهن السياب، عبر مجموعة من الصور التي استدعاها من قصائد مختلفة(2).

4- الصورة التي تجمع شتات الصور، وتوضح الخيط الذي يجمعها، تأتي قرب نهاية حياة السياب في قصيدة «رسالة»، ويبرز فيها اسم«محمود علوان». حيث يتبلور الحادث القديم: اختفاء طفل (مرة يفترسه ذئب، ومرة تختطفه الأشباح بين النخيل، وثالثة يغرق في النهر) ليستغله خيال الشاعر في شبابه استغلالاً أسطورياً (شاب يموت من إلقاء قنبلة ذرية على جيكور، طفلة تضيع من أمها، رضيع يموت لفقر والديه وموت المعزى التي عاشوا على درّها، طفل يقتله الشيوعيون).

5- ما يجمع تلك الصور -عدا واحدة منها- حدوثها في الليل، ذلك المجال الذي ارتبط في خيال السياب بالقصص المثيرة المفزعة، وبوقوع حادث اختفاء الطفل، حيث لا تتجمع الأسر الريفية إلا عند الغروب وبخاصة في الليالي الشتائية التي تتردد صورتها كثيراً في شعر السياب.

هكذا يبرز الرمز الأسطوري في قصيدة كتبت في نهايات حياة الشاعر، غير أن فهمه لا يمكن دون العودة إلى قصائد الشاعر السابقة حيث تبدت لمحات له، بل إن المقاطع التي وردت في تلك القصائد تضفي نوعاً من الإبهام على المواضع التي وردت فيها دون فهمها ضمن هذا الإطار العام الذي يجمعها، والذي حاول السياب فيه تكوين شخصيته الأسطورية، وإجرائها مجرى أسطورياً لا منطقياً عقلياً(3). وفي ذلك كوّن الدارس ملامح تلك الشخصية عبر سلسلة من

---

(1) من هذه الصور: صورة «المفليّة العجوز» وحكايتها عن حزام، القاص أو الشاعر الشعبي، روايات «أحمد الناطور» عن السندباد، جلسة الأهل حول النار لقص حكايات الليالي. المصدر السابق، ص218.

(2) القصائد التي استدعاها: «دار جدي»، «غريب على الخليج»، «نهاية»، «الأسلحة والأطفال»، «مرثية جيكور»، «رسالة».

(3) علي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ص218. وتجدر ملاحظة =

التوقعات وتعديلها أو إثباتها خلال تطور القراءة، ممتزجة بسلسلة من التذكر لتوقعات سابقة تكونت في بداية القراءة، انتهاء إلى الوصول إلى تصور متكامل للنص أو النصوص المقروءة. هكذا تعود القراءة في جوهرها وفي الاستراتيجية التي يمارسها الدارس إلى القراءات السابقة التي بحثت في بناء السياب لأسطورته الخاصة مما يطرح تساؤلاً، هل كانت استراتيجية السياب متشابهة في صنع أسطورته الخاصة -البدء من العناصر الواقعية والتوجه صوب الأسطوري عبر إنشاء علاقات غير مألوفة؟ أم هو تقارب في آليات القراءة؟ مهما يكن من أمر فقد كادت القراءات تتفق حول مسألة أن المهم هو التفسير والرؤية الأسطورية وليس إيراد الأسماء أو العناصر الأسطورية في النص.

* * *

لقد سبقت الإشارة في بداية هذا الفصل إلى أن عدداً من القراءات التي تعاملت مع بنية النص الداخلية ونظرت في استراتيجيته، قد اهتمت بقراءة قصائد مفردة للسياب وليس قراءة شعره كاملاً، حيث حظيت«أنشودة المطر» ثم «المومس العمياء» و«النهر والموت» بعدد وافر منها. وقد تعددت مداخل تلك القراءات وآلياتها، وفي ذلك يمكن العودة إلى بعض مفاهيم نظرية التلقي حول أنه لا توجد «حقائق» بالنسبة للنص الأدبي، إنما توجد مجموعة من الخطط التي تحفز القارئ على إيجاد مجموعة من الحقائق الخاصة به، حيث يتسلح القارئ بمجموعة من الوسائل أو الطرق التي تساعده في تلك العملية[1]. إن القارئ يسعى إلى تكوين تآلف خاص به يختلف عن ذلك الذي يكونه قارئ آخر باختلاف عمليات الانتقاء أو الاستبعاد التي يقوم بها كل منهما، كما يختلفان في طريقة إقامة العلاقة بين العناصر والربط بينهما بهدف الفهم ثم تكوين المدلول.

= أن محمد الجزائري يكاد يكرر ما قاله علي البطل حول صناعة هذه الشخصية الأسطورية عند السياب، بل إنه يتبنى تعريفه لمقاييس صنع تلك الشخصية، ورأيه حول رمزي «جميلة» و«حفصة»، كما يشير إلى العناصر ذاتها التي استدعاها علي البطل -وإن كان في شكل أقل اختصاراً- بشكل لا يمكن الجزم معه بعدم متابعة الجزائري لعلي البطل، لاسيما أنه قد أشار إليه في أكثر من موضع -وهو ما تمت ملاحظة في الفصل الثاني من هذا البحث. حول تكوين شخصية «محمود علوان» الأسطورية انظر، محمد الجزائري، **القاتل والضحية**، ص118-120.

(1) محمد خير البقاعي (مترجما)، **بحوث في القراءة والتلقي**، ص84-87 .

وعلى الرغم من تعدد آليات القراءة بشكل عام إلا أن تلك القراءات تشترك في محاولة استبعاد ما يقع خارج إطار النص مثل سيرة حياة الشاعر أو العوامل السياسية أو الأدبية، رغم أن بعضها -كقراءة إحسان عباس- يقع داخل إطار دراسة مطولة اهتمت بهذه العوامل، مما يعني أنها قراءات تحيل على النص فقط وتبحث في بنيته الداخلية سعياً إلى الوصول إلى التأويل. كما يشترك أغلب هذه القراءات في أنها قد وردت ضمن حديث دارسها عن قضايا مرتبطة بالشعر العربي الحديث، بمعنى أنها ليست معنية- في المقام الأول- بدراسة الأسطورة، من هنا يمكن القول إنها لا تهدف إلى تقديم تصور متكامل حول التوظيف الأسطوري عند السياب، إنما هي ملاحظات جزئية ترتبط بالقصيدة موضع الدراسة[1].

لقد لوحظ أن قراءات نصوص السياب قد تنوعت واختلفت فيما بينها، سواء كانت موجهة لقراءة الأسطورة بخاصة، أو لقراءة شعره أو نص من نصوصه بعامة. ولم تكن أغلب القراءات الواردة في هذا الفصل مخصصة لشعر السياب إلا في عدد محدود منها، فهي في معظمها مهتمة بدراسة الشعر العربي الحديث. ولعل ما جمع تلك القراءات هو كونها قراءات تتفاعل مع استراتيجيات النص، وتحاول استبعاد قصة حياة الشاعر أو ما يمكن أن يعد خارجاً عن النص. إن القراءة هنا تبدأ لحظة دخول القارئ عالم النص بحثاً عن تكوين نموذج متكامل عبر عمليات من الاستدعاء والحذف، والمراجعة والتنظيم، والتذكر والتوقع، بحيث تغدو القراءة عملية جدلية يحضر فيها النص والقارئ على حد سواء.

ضمن هذا المدخل تناول عدد من الدارسين الأسطورة في شعر السياب ضمن الحديث عن ظواهر معينة في الشعر العربي الحديث، أو ظواهر أسلوبية خاصة بشعره؛ فقرأها بعضهم ضمن ظاهرة الوضوح والغموض، أو ضمن مسألة التوصيل في الشعر وإشكاليات التأويل المرتبطة بالنص الشعري. كما قرأها بعضهم الآخر في إطار العلاقة بين الأسطورة والشعر، وفي ضوء تفاعل الشعر مع قضايا النقد ومفاهيمه. وقد ميز بعض الدارسين بين الأسطورة والأسطوري، أو بين استدعاء الأسطورة وصناعتها.

---

(1) سيتم إيراد تلك الجداول في ملاحق خاصة، ويجدر ملاحظة أن ترتيب القصائد مرتبط بعدد الدراسات الواردة حولها، من هنا تقدمت «أنشودة المطر» على ما سواها.

كما اهتم دارسون آخرون بمسألة التحول الدلالي باعتباره سمة أسلوبية عند الشاعر، حيث يتم التحويل في دلالة الرمز، وفي دلالة الأسطورة أيضاً، وعند ذلك تحقق الأسطورة وظيفتها ويمارس النص شعريته. وما جمع الدراسات هنا هو استدعاء الأسطورة وتوظيفها مع الاحتفاظ بعناصر الأسطورة، أو الأسماء الأسطورية على سطح النص، مما يمكن معه إحالتها إلى مرجعيتها الأصلية، إضافة إلى تحقيق دورها في بناء النص السيابي.

لقد لاحظ بعض الدارسين أن السياب قد أوجد رموزه الأسطورية الخاصة التي شكلت مصدر إلهام لمن جاء بعده. ولاحظ دارسون آخرون أن السياب قد بنى بعض قصائده على بنية أسطورية معينة دونما التصريح بها، واعتبروا أن ذلك هو سمة التوظيف الأسطوري الصحيح، حيث لا يحتاج القارئ معرفة بتفاصيل الأسطورة ويكتفي بإيحاءاتها ودلالاتها العامة. هنا يرد النص السيابي نصاً قابلاً لتعدد القراءة واتساع مساحة الاختيار، فتعددت النصوص التي تمثل هذه الظاهرة بتعدد الدارسين واختلاف فضاء اختيارهم من مساحة نصوص السياب الواسعة، فاختار عبدالكريم جعفر «النهر والموت»، واختار محمد فتوح أحمد «حامل الخرز الملون». لكن السياب لم يتوقف عند المرحلة السابقة، بل حاول صنع أسطورته الخاصة، فاستدعى العناصر الأسطورية دونما اعتماد على أسطورة ما، بل وبنى رموزه الأسطورية الخاصة التي ترجع إلى ذات المصادر التي تستمد منها الأسطورة، كما لاحظ محمد لطفي اليوسفي، وصلاح فضل، وفوزي كريم. وقد يبني السياب شخصية/ رمزاً أسطوريا كما لاحظ علي البطل مع رمز «محمود علوان». واتفق عدد من الدارسين حول الآلية التي يتبعها السياب في صناعة الأسطورة وهي الانطلاق من العناصر الواقعية صوب الأسطورية ليضفي الشاعر عليها في النهاية سماتها الأسطورية العامة.

اهتم عدد من الدارسين بقراءة قصائد معينة للسياب، من هنا جاءت ملاحظاتهم حول الأسطورة جزئية مرتبطة بالقصيدة موضع الدراسة. وقد برزت قصيدة «أنشودة المطر» على سائر قصائد السياب الأخرى -بل لعلها النص الأكثر قراءة بين سائر شعره. ورغم أن بعض هذه القراءات لم يأت نصياً فقط، فلم تخلص قراءة بعضهم من الإشارة إلى عوامل خارجية مثل وضع القصيدة في سياقها المعاصر، أو تأويلها في إطار صراع العراق، إلا أن بعضها الآخر قد ركز تماماً على العناصر الشكلية، وعناصر النص الداخلية كما فعل رشيد يحياوي

إلى حد ما على الشرع. لكن تلك القراءات، قد اتفقت تقريباً على قراءة القصيدة ضمن عناصر ثنائية، وضمن جدلية الموت/البعث. كما اتفق بعضها في العناصر التي تم اختيارها، حيث برز عنصر «المرأة» في مطلع القصيدة، وعنصر «المطر» إلى واجهة تلك القراءات. واتفق دارسون آخرون في تحديد أهمية القصيدة باكتشاف السياب رموز البعث فيها، حيث شكلت منعطفاً مهماً في شعره وفي الشعر العربي الحديث. من هنا يمكن القول إن تلك القراءات -على اختلاف آلياتها، واختلاف في العناصر التي تم استدعاؤها، قد وصلت إلى تأويل عام متقارب فيما بينها، فرأت القصيدة جدلية قائمة على أسطورة البعث/ الموت، عدا قراءة رشيد يحياوي التي جاءت نصية تماماً، واكتفت بملاخظة العلاقات وأشكال التداخل والترابط بينها دونما تأويل أو تعليل.

يمكن القول إن قصيدة «النهر والموت» قد حظيت هي الأخرى بعدد وافر من القراءات، تمت الإشارة إلى بعضها في فصول سابقة. وقد اشترك عدد من تلك القراءات في أنها تلتفت لبنية النص الداخلية، ومن ثم اختفت فيها التأويلات أو الإحالات السياسية التي ظهرت في القراءات الواردة في الفصول السابقة. هنا تبدو قراءة خالدة سعيد أكثرها تعقيداً وإغراقاً في التفريعات والتقسيمات، غير أنها -في الوقت نفسه- قد إتفقت مع القراءات الأخرى في أن عناصر: «الماء»، «بويب»، «الإنسان» هي أهم العناصر في هذه القصيدة، وأن «بويب» يشكل رمزاً محورياً فيها. كما اتفقت معها في اعتبار القصيدة قصيدة بعث تتولد فيها الحياة من الموت، وذلك عبر بناء النص أسطورته الخاصة التي لا تعتمد على استحضار الأسماء أو الرموز الأسطورية، أو استدعاء القصة الأسطورية التموزية. إن عناصر الأسطورة حاضرة، لكن الشخوص الأسطورية غائبة مما يسهم في إغناء النص ويدعم التعدد في قراءته. غير أن فوزي كريم قد خالف عدداً من القراءات السابقة حين اعتبر القصيدة نموذجاً يحمل إيحاءات كاملة النضج بالرغبة في الالتحاق بمملكة الموتى عند الشاعر، ولعل هذا الاختلاف -رغم التشابه في استدعائه فعل الغرق في النهر مع القراءات الأخرى- يرجع إلى اختلاف الموقف والرؤية، حيث ذهب إلى أن السياب كان يسعى منذ بداياته الشعرية صوب إقامة مملكة الموت، وذلك عبر استقراء شعره كاملاً. من هنا ذهب عدد من الدارسين إلى أن القصيدة تمثل رؤيا حضارية وتفاعلاً بين الذات والجماعة، في حين ذهب فوزي كريم إلى أنها تشكل هاجساً إنسانياً ذاتياً.

أما «الموسس العمياء» فقد كاد الدارسون أن يتفقوا على سوء توظيف الأساطير فيها، غير أن معظمهم قد اكتفى بالحكم وبتبريره بحشد الأساطير أو استعراض الثقافة، عدا محمد لطفي اليوسفي الذي قدم قراءة تنظر في علاقات النص الداخلية محاولاً توضيح ما حلّ فيها من خلل أو ضعف ناجم عن استدعاء الأسطورة. ويختلف محمد لطفي اليوسفي أيضاً في تعامله مع «مرحى غيلان» حيث يرى أن النص يصنع فيها أسطورته الخاصة عبر تكوين عناصره الأسطورية الخاصة به، من خلال المراوحة بين الواقعي والأسطوري. من هنا أقصى عنصر «سيزيف» ليحقق التآلف في وجهة النظر التي اختارها، بينما برز العنصر ذاته في قراءة حسن ناظم ليؤكد وجهة النظر التي اختارها وهي أن وظيفة الأسطورة تتحقق عبر التحول في مرجعيتها، وهو ما يقوم به هذا العنصر كما لاحظ الدارس. في هذه الحالة كانت الأسطورة عنصراً قد تم استدعاؤه وليس بناؤه، وهو ما ذهبت إليه أيضاً ريتا عوض التي ذهبت إلى أن الأسطورة قد وظفت بإتقان في هذا النص.

يمكن القول إن عدنان خالد في قراءته لـ «المسيح بعد الصلب» قد استطاع حل مشكلة الخلل في بناء القصيدة التي أشار إليها عدد من الدارسين، ذلك حين تعامل مع الزمن في القصيدة على أنه زمن نفسي، وأن القصيدة قائمة على التداعي ومحكومة بالتذكر، وفي الوقت نفسه. خالف القراءات الأخرى التي كادت تتفق على أن القصيدة قصيدة بعث يتماهى فيها المسيح بتموز، إذ فسرها في إطار بقاء الشاعر عبر بقاء شعره وفكره مسقطاً الأسطورة التموزية منها.

ولعل ما لفت النظر في «أغنية في شهر آب» هو غرابة استعاراتها، مما جعل إحسان عباس يتوقف عندها، ثم يعتبر القصيدة أغرب وأنجح محاولات السياب في فترة كتابتها، وجعل حسن ناظم يقرأها في إطار العلاقة بين الأسطورة والاستعارة، حيث ذهب إلى أن الاستعارة لا يمكن تحويل نمطها دون الاستعانة بالأسطورة وحصرها في قالب جديد. ويمكن ملاحظة الاختلاف في القراءات أيضاً في «شباك وفيقة» حيث اعتبرها صلاح فضل نموذجاً للأسطرة (صناعة الأسطورة) التي يبدأ فيها السياب من الواقعي متجهاً صوب الأسطوري، ويبني شعريته عبر المراوحة بين الأمرين، مقترباً في ذلك من محمد لطفي اليوسفي رغم اختلاف النصوص المقروءة. أما عبده بدوي فيتعامل معها في إطار فكرة الموت، ويفسرها ضمن فكرة الحلم المستحيل بعودة من نحب، ومن هنا اختلف تعامله

مع أسطورة «إيكاروس» عن صلاح فضل، فقد بقيت في إطار المستحيل عنده، بينما بقيت معلقة تلقي بظلها الثقيل على النص عند صلاح فضل.

ومهما يكن من أمر فإن الدارسين قد تعاملوا بطرق مختلفة مع توظيف السياب للأسطورة، لكن يمكن القول إن الاختلاف قد جاء تبعاً لنوع العناصر التي يقوم كل دارس باستدعائها في قراءته تبعاً لوجهة نظره ورؤيته الخاصة. كما جاء الاختلاف أيضاً في بعض الآليات المستخدمة في القراءة ما بين الاعتماد على الإحصاء والجداول والرسوم التوضيحية والتقسيمات والتفريعات الثانوية. إضافة إلى الاختلاف في مسألة تفكيك النص وتغيير ترتيبه ثم العودة إلى بنائه مرة أخرى، أو اتباع النص في نظامه الأصلي والاكتفاء باستدعاء بعض العناصر إلى واجهة القراءة والبحث في العلاقات الكامنة بينها. على الرغم من كل تلك الاختلافات إلا أن عدداً واضحاً من الدراسات قد اتفق في تأويلاته النهائية مما يثير تساؤلاً حول ذلك، هل الأمر مرتبط بطبيعة النص السيابي، أم هو ائتلاف بين القراءات يرجع إلى هيمنة رؤية عامة مسبقة حول طبيعة شعر السياب؟ أو أن الأمر يرجع إلى عدم إخلاص الدارس لمنهجه واستدعائه عناصر متعددة من مناهج نقدية مختلفة؟

الخاتمة

لقد جاءت معظم القراءات التي درست الأسطورة في شعر السياب ضمن دراسات عامة تتعلق بالشعر العربي الحديث، أو ضمن دراسات تعنى بشعر السياب، عدا دراستين اهتمتا بدراسة الأسطورة في شعر السياب وهما: دراسة علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ودراسة عبدالرضا علي: الأسطورة في شعر السياب.

وقد لوحظ أن رؤية الدارس وهدفه من القراءة يؤثران في تعامله مع النص الشعري عامة، ومع الأسطورة خاصة. من هنا اهتم بعض الدارسين بالبحث عن معاني الأسطورة وشرحها عند القراءة. في حين اهتم دارسون آخرون بالربط بين الأساطير التي وظفها الشاعر والعوامل النفسية وكوامن اللاوعي ورغباته، بينما تعامل آخرون مع الأسطورة بناء على أفق توقعهم الخاص، ووفق أيديولوجية خاصة تقيد النص بشروطها، سواء كانت مذهباً سياسياً أو عقيدة دينية. ويمكن القول إنه غلب على تلك القراءات السير في اتجاه واحد -من القارئ إلى النص- وإملاء شروطها عليه، ومحاكمته بمنطق الصحة والخطأ، وقراءته ضمن فكرة مسبقة تنتمي إلى أفق توقع الدارس.

تعاملت تلك القراءات مع قارئ مفترض في ذهن الدارس يتوجه إليه بالشرح أو التفسير. وأعطت التوصيل مكانة مهمة في عملية الإبداع الشعري، بحيث حصرت دور الشاعر في نقل فكرة ما، وجعلت مهمة الناقد شرح تلك الفكرة أو إيصالها. وبذلك تم وضع الأسطورة ضمن أطر محددة مسبقة، فهي إما تعبير عن فكرة ما ،كما في القراءة الشارحة، وإما نتيجة هروب، أو تعبير عن كبت نفسي ورغبات كامنة في لاوعي الشاعر، كما في القراءة النفسية. وقد يصل الأمر بالدارس إلى رفض الأسطورة أو تجاهلها في النص لتعارضها مع قناعاته وأفكاره الخاصة، كما في القراءة الأيديولوجية الماركسية والقراءة الدينية، أو يتم رفضها نتيجة لمصادرها غير العربية، أو تأويلها عبر ردها إلى جذور عربية في القراءة

القومية العربية. في ذلك كله تتحول الأسطورة إلى مضمون وليس إلى صيغة فنية تمارس دوراً مؤثراً في النص الشعري. ويهيمن الجانب التأويلي للدارس على ما سواه إذ يفرض أفق توقعه الخاص على كل علاقات ذلك النص.

تمت قراءة الأسطورة عند عدد آخر من الدارسين من خلال التركيز على عناصر الرصيد الواقعي (الاجتماعي/ التاريخي)، أو التركيز على عناصر الرصيد الأدبي. وقد أخذ الشكل الأول مسار الربط المباشر بين الشعر وسيرة حياة الشاعر، حيث غلبت قسمة حياة الشاعر إلى ثلاث مراحل مرتبطة بالظروف السياسية والصراعات الشخصية التي عاشها السياب، وتلك المراحل هي: ما قبل ثورة تموز، ما بعد ثورة تموز، مرحلة المرض وصراع الموت. وقد تم ربط توظيف الأسطورة ونوع الأساطير المستخدمة بكل مرحلة من تلك المراحل، حيث تمت ملاحظة بدء توظيف الأساطير مع ديوان (أنشودة المطر)، وانحسارها التدريجي مع مرحلة المرض ومعاناة الألم وتمت ملاحظة هيمنة الأسطورة التموزية على المرحلتين الأولى والثانية، وهيمنة رموز التجوال على المرحلة الثالثة، وذلك انطلاقاً من سعي الدارسين إلى إيجاد نوع من الملاءمة بين نوع الأسطورة وطبيعة المرحلة التي يمرّ بها الشاعر. وقد ذهب بعض الدارسين إلى الربط بين الحاسم بين الأسطورة وصراعات الشاعر؛ فهو يستدعي الأسطورة التموزية حين يؤمن ببعث الروح العربية وانتصارها وينجح في ذلك، بينما يختل توازن التوظيف الأسطوري، كما تضطرب بنية القصيدة، حين تتراجع تلك الانتماءات في نفسه.

ضمن إطار الشكل السابق من الاهتمام بالرصيد الواقعي، حاول بعض الدارسين تحديد وظيفة الأسطورة في شعر السياب، فلخصها عدد منهم في الهروب والاحتماء بها خشية من ملاحقة السلطة، حيث تبعوا في ذلك تعليل الشاعر نفسه حول عوامل عودته إلى الأسطورة. وفي الوقت نفسه التفت دارسون آخرون إلى ما يمكن أن يعد سمة فنية في توظيف الأسطورة، وهي إعطاء القصيدة سمة الموضوعية، والبعد عن الذاتية، عبر سمات درامية أو ملحمية توفرها الأسطورة للقصيدة. والتفت دارسون آخرون إلى سمة واضحة في توظيف السياب للأسطورة تتلخص في المزج بين الأساطير والتحوير فيها، غير أنهم ربطوا ذلك الأمر بتعبير الشاعر عن واقعه المعاصر، وتحميل الأسطورة سمات معاصرة.

إن الشكل الثاني من أشكال تعامل الدارسين مع عناصر الرصيد في النص،

هو الرصيد الأدبي، وقد اتفق عدد كبير من الدارسين على الاهتمام بتتبع المصادر الثقافية للشاعر، وكادوا يجمعون على تأثير الشاعرين الإنجليزيين: ت.س.إليوت، وإيديث سيتويل، باعتبارهما مصدرين لاطلاع السياب على الأسطورة، وعلى الطريقة الصحيحة لتوظيفها. ومن هنا توجه عدد من الدارسين إلى قراءة عدد من قصائد السياب في إطار مقارنتها مع نصوص لهذين الشاعرين بحثاً عن وجوه التماثل أو الاختلاف. إضافة إلى ذلك اهتم دارسون آخرون بالبحث في الاستدعاءات الأدبية في بعض نصوص السياب لنصوص التراث الشعبي أو الشعر العربي القديم.

لقد برز اهتمام عدد من الدارسين العرب بعناصر الرصيد الواقعي (الاجتماعي/التاريخي)، وهيمن ذلك الاتجاه على عدد من الدراسات العربية، وذلك على حساب الاهتمام بالرصيد الأدبي أو بسمات أخرى في شعر السياب. إن ذلك يستدعي تساؤلاً حول طبيعة هذا الأمر وأسبابه: هل هو شيوع اتجاه معين في الدراسة بين الدارسين العرب، أم هو أمر مرتبط بطبيعة شعر السياب على وجه التحديد؟ .

اهتم دارسون آخرون باستراتيجية نص السياب الشعري، وآليات توظيفه للأسطورة. وقد تمت ملاحظة أن هذا التوجه في قراءة السياب وأساطيره الشعرية لم يرد في دراسات خاصة بهذا الشاعر-إلا ما ندر- إذ جاء معظمه ضمنياً في دراسات معنية بالشعر العربي الحديث عامة، أو مهتماً بقراءة قصيدة أو اثنتين من قصائد هذا الشاعر. نتيجة لذلك تناول عدد من الدارسين الأسطورة ضمن قضايا أو ظواهر أسلوبية ودلالية مرتبطة بالشعر العربي الحديث كمسألة الغموض والوضوح، أو مسألة التوصيل وإشكاليات التأويل، أو ضمن العلاقة بين الأسطورة والشعر. هنا ميّز بعض الدارسين بين استدعاء الأسطورة من جهة وصنعها في الشعر من جهة أخرى، ولاحظوا أن السياب حاول صنع أسطورته الخاصة، أو تكوين نموذج أسطوري، سواء كان ذلك عبر استدعاء فكرة الأسطورة ودلالاتها العامة دون الشخصيات أو الرموز الأسطورية، أم كان عبر تكوين أسطورة متكاملة تمتد عناصرها عبر شعره كاملاً -كتكوين مملكة الموت الأسطورية، أو صنع نموذج «محمود علوان» الأسطوري.

اتفق عدد من الدارسين على القول بأهمية بدر شاكر السياب باعتباره أحد الشعراء الرواد في حركة الشعر العربي الحديث. وتم ربط هذه الأهمية باكتشاف

الشاعر للأساطير وتوظيفها عبر أشكال متعددة في شعره، ولم يمنع ذلك بعضهم من الالتفات إلى ما عدوه عيباً أو ضعفاً في ذلك التوظيف الأسطوري، ويمكن تلخيص ذلك في ورود الأسطورة تشبيهاً أو إشارة، أو حشد الأساطير دونما مبرر فني، أو بدافع الرغبة في استعراض الثقافة، إضافة إلى تكراره عدداً من الأساطير بمعانٍ متقاربة دونما إضافات تذكر.

إن النظر في القراءات المختلفة التي قدمها النقد العربي للأسطورة في شعر السياب يصل بنا إلى أن صورة السياب الشاعر في النقد العربي الذي عني بدراسته ظلّت غائمة الملامح، إذ إن تفاصيل حياته بكل ظروفها وملابساتها المأساوية قد هيمنت هيمنة واضحة على دارسيه، حتى يمكن القول إنّ السياب قد قسم إلى: السياب الإنسان والسياب الشاعر، وقد طغى الأول فيهما على الثاني. ومن ثم غدت الأسطورة في عدد واضح من تلك القراءات تابعة لحياة السياب إذ ربطت غالباً بمراحل حياته المختلفة، كما عوملت الأسطورة وفق مقاييس الصحة والخطأ، وكان صواب توظيفها مرتبطاً بملاءمتها للفكرة التي استدعيت لها، أو بقدرتها على حمل قضايا معاصرة للشاعر .

لقد اختزل عدد من الدارسين السياب إلى مجرد مجتلب للأساطير، يستدعي الأسطورة ليوظفها فيما يناسبها من موقف أو معنى. وتحولت الأسطورة تبعاً لذلك إلى ما يشبه اللباس الذي يستدعيه الشاعر ليلبسه مضموناً معنياً، أو الوعاء الذي يحضره الشاعر ليملأه بقضية أو موقف فكري معين. ولم تبد صورة السياب صانع أساطير، ولم تبد صورة الأسطورة بنية أصلية في النص إلا في عدد محدود جداً من القراءات -قياساً إلى كمّ القراءات التي كتبت عن هذا الشاعر. وقد ورد هذا الاهتمام في الدراسات التي حاولت قراءة السياب قراءة نصية أو تحليلية مستبعدة سيرة حياته من القراءة، كما في قراءات محمد لطفي اليوسفي، وصلاح فضل، وفوزي كريم، وسعيد الغانمي على سبيل المثال.

اشترك عدد من القراءات في حصر دراسة الأسطورة في التساؤل عن أمور مرتبطة بالمصادر الأسطورية التي اعتمد عليها السياب، وفي مبررات لجوئه للتوظيف الأسطوري، وفي المؤثرات الثقافية التي خضع لها السياب وأسهمت في توظيفه للأسطورة. هنا ردد كثير من الدارسين المقولة ذاتها حول أهمية ت.س.إليوت وإيديث سيتويل في تعرف السياب على الأسطورة، إضافة إلى تأثير ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب جيمس فريزر «الغصن الذهبي». وفي هذا الإطار

تبدو قراءة إحسان عباس ذات مرجعية واضحة لعدد ممن درسوا الأسطورة عند السياب، سواء من خلال ترداد عدد من مقولاتها (متابعته في تقسيم حياته إلى مراحل، وتحديد المؤثرات الثقافية في توظيفه الأسطورة)، أو من خلال الحوار مع إحدى قراءاته لبعض القصائد.

لقد اختزل عدد من الدارسين الأسطورة إلى قضايا جزئية مرتبطة بمنظور الدارس ورؤيته الخارجية المفروضة على النص، بحيث تحولت الأسطورة إلى عملية تعويض أو هروب. واتفق عدد منهم على أن العوامل المحركة لإبداع السياب هي: فقد الأم، الرغبة في العودة إليها، الإحساس بالاغتراب، هاجس الموت، وفي كل ذلك كانت الأسطورة ملاذاً ومتنفساً ووسيلة للهرب. لم تكن قراءة الأسطورة عندهم قراءة غايتها تفسير النص وملاحظة وظيفتها فيه، بل كانت قراءة مارست على النص نوعاً من الاحتواء، ووضعته ضمن مسلمات وتصورات راجت وانتشرت، وقرئ النص في ضوئها.

نتيجة لما سبق تم اختزال السياب في عدد محدود من القصائد برزت إلى واجهة نصوصه لاسيما: أنشودة المطر، والنهر والموت، والمسيح بعد الصلب، ومرحى غيلان، وحدائق وفيقة، ومدينة بلا مطر، والمومس العمياء، وغيرها. مما قد يحمل في طياته قيمة ضمنية بخلو عدد من قصائده الأخرى من السمات الفنية والجمالية، أو السمات المضمونية التي بحث عنها بعض الدارسين. ويمكن القول إن «أنشودة المطر» تمثل النص الأهم في شعر السياب، إذ حظيت بالعدد الأكبر من القراءات، وبالاهتمام الأوفر من الدارسين ويمكن القول إن هذا الاختزال قد اجتمع مع تقديم قراءة مجتزأة للأسطورة في شعر السياب، الأمر الذي أدى إلى إغفال عدد من الأسئلة المرتبطة بدور الأسطورة ووظيفتها في النص، وهل خدمت النص أم كانت مجرد عبء عليه؟ إلا في دراسات قليلة ومرتبطة بنصوص محددة دون غيرها. وعندما لاحظ عدد من الدارسين التنوع في مصادر السياب الأسطورية، وتكديسه عدداً منها في قصائده، توقف بعضهم عند تلك الملاحظة ولم يحاول البحث في أسبابها، في حين رد بعضهم الآخر الأمر إلى مسألة الاستعراض الثقافي عند الشاعر. ورأى فيه آخرون عيباً وضعفاً دون تبرير لذلك الحكم؛ فجاءت معظم تلك الملاحظات مجتزأة أو معللة بعوامل خارجية، عدا قراءات محددة بررت الحكم من خلال قراءة في بنية النص، وملاحظة مدى الترابط بينها.

يلاحظ وجود نوع من الضبابية في فهم بعض الدارسين لعدد من المصطلحات المرتبطة بالأسطورة أو المصاحبة لها (مثل: الرمز، الأسطورة، الخرافة، الشخصية التراثية، الشخصية الدينية.الخ) فتارة ترد الأسطورة تعبيراً رمزياً أو جزءاً من الرمز، وتارة هي شيء آخر غير الرمز. واعتبر بعض الدارسين الشخصية التراثية جزءاً من التعبير الأسطوري، مرة، وفصلوا بين التراث والأسطورة مرة أخرى، مما يشي بعدم وضوح المصطلح أو الخلط بين المصطلحات عند عدد من هؤلاء الدارسين.

اتفق عدد من الدراسات على القول بأهمية بدر شاكر السياب في الحركة الشعرية العربية الحديثة، وكانت أهميته - في أحد مظاهرها- تكمن في عثوره على الأسطورة وتوظيفها. وهنا تختلف القراءات، فذهب معظمها إلى اختصار الأهمية في قدرة السياب على تحميل الأسطورة قضايا معاصرة، في حين رأى عدد محدود منها أن إبداع السياب كان يكمن في قدرته على صنع أسطورته الخاصة، وكانت قراءة الأسطورة في معظم الدراسات قراءة للدلالة لا للوظيفة، فانصرف همّ عدد من الدارسين إلى محاولة شرح دلالات الأسطورة ومن ثم إحالتها إلى أمور مرتبطة بالشاعر أو بظروف حياته.

يمكن القول إن الاختلاف في آليات القراءة -رغم تشابه النصوص موضوع الدراسة- يرجع إلى الموقف الذي يتخذه الدارس تجاه النص، وإلى الرؤية التي ينطلق منها. وقد اختلفت تبعاً لذلك العناصر التي استدعاها كل دارس إلى مقدمة النص، كما اختلفت المؤشرات النصية التي انطلق منها كل منهم. لقد استدعى بعض الدارسين عناصر خارجة على النص (سيرة حياة الشاعر، مواقفه الفكرية والسياسية، آلامه النفسية) وبقي بعضهم الآخر محصوراً بأفق توقعه الخاص، ورؤيته الأيديولوجية. بينما استدعى عدد منهم عناصر من داخل النص نفسه بحثاً عن علاقاتها وترابطاتها الخاصة. ومن هنا كانت القراءات التي اعتمدت على استراتيجية النص هي وحدها التي تعاملت مع دور الأسطورة باعتبارها عنصراً أو بنية داخل النص، لها علاقاتها ونظامها الذي يحكمها داخل النظام العام لذلك النص. ووحدها هذه القراءات تحدثت عن محاولة السياب صنع أسطورته الخاصة في بعض نصوصه.

لقد تعددت آليات القراءة، وتشابهت النصوص أخياناً، واختلفت أحياناً أخرى، لكن يلاحظ أن عدداً من القراءات تشابهت في الوصول إلى النتائج

ذاتها، وتقاربت في تأويل عدد من العناصر التي تمّ استدعاؤها. فقد يستخدم بعض الدارسين آليات قائمة على الإحصاء والتقسيم والتفريع والجداول. واستخدم دارسون آخرون آليات أكثر بساطة تقوم على إبراز العناصر ذات الأهمية وإعادة ربطها. وقد يعيد دارسون هيكلة القصيدة وترتيب أبياتها، بينما يعتمد دارسون آخرون على الترتيب الأصلي للأبيات. وفي كل تلك الحالات تتقارب النتائج والتأويلات مما يستدعي تساؤلاً حول السبب في ذلك؟ هل يرتبط الأمر بطبيعة نص السياب وأنه نص محدود لا يسمح باختلاف التأويل؟ أم يرتبط الأمر بشيوع مفاهيم معينة ومسبقة حول قصائد السياب تجعل القراءات تدور في إطارها ولا تخرج عنها؟ لعل ذلك يوجد مشروعية للتساؤل حول طبيعة التفكير النقدي عند عدد من الدارسين العرب وأنهم يدورون في إطار الائتلاف لا الاختلاف، أو أن عدداً منهم لم يخلص لمنهج نقدي واحد سواء كان ذلك راجعاً إلى مسألة الاقتباس من النقد الغربي دونما تمحيص أو تدقيق أو موازنة، أو إلى غموض في المفاهيم النقدية ذاتها التي يعتمد عليها الدارس ومن ثم ينتج عن ذلك تشويش الرؤيا وعدم وضوحها.

إن ما سبق من ملاحظات لا يضع النقد العربي الحديث كله في سلة واحدة، ولا يساوي بين القراءات، لكن مشروعية السؤال حول تشابه كثير من النتائج، وتوجه عدد كبير من الدارسين صوب نصوص بعينها، تظل قائمة. لعله يمكن القول بعد استعراض ذلك الكم الكبير من الدراسات التي كتبت حول السياب أنه ظل - عدا قراءات محددة - أسير مفاهيم ثابتة، وتصورات راسخة غلبت فيها سيرة حياته على فنية نصوصه، كما ظل عدد من نصوصه بانتظار من يقدم على اكتشافه ووضعه في إطاره من حركة الشعر العربي الحديث.

فهرس دراسات الأسطورة الواردة في البحث

المولف	الدراسة	تاريخ النشر
1- إيليا الحاوي	«دراسة نقدية لديوان بدر شاكر السياب: «أنشودة المطر»	1961
2- محي الدين محمد	«الرموز عند بدر شاكر السياب»	1963
3- جليل كمال الدين	الشعر العربي الحديث وروح العصر	1964
4- أنطون غطاس كرم	«بدر شاكر السياب - بموته ولد لنا شاعر كبير»	1965
5- رياض نجيب الريس	«بدر شاكر السياب - ديوانه الأخير»	1965
6- عبدالجبار عباس	«الحب والمرأة في شعر السياب»	1966
7- عزالدين إسماعيل	الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.	1966
8- ناجي علوش	«بدر شاكر السياب»	1966
9- جلال الخياط	«الأسطورة والكائن الخرافي - في ذكرى السياب الثانية»	1967
10- أمطانيوس ميخائيل	دراسات في الشعر العربي الحديث	1968
11- جلال الخياط	الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور	1970
12- عبدالجبار عباس	السياب	1971
13- جبرا إبراهيم جبرا	النار والجوهر - دراسات في الشعر	1975
14- علي عشري زايد	عن بناء القصيدة العربية الحديثة	1978
15- ريتا عوض	أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث	1978
16- إحسان عباس	بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره	ط(4)/ 1978
17- إحسان عباس	اتجاهات الشعر العربي المعاصر	1978
18- محمد عبدالحي	«أنشودة المطر بين إليوت وشيللي والتراث العربي»	1979
19- جابر عصفور	حركات التجديد في الأدب العربي	1979
20- خالدة سعيد	حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث	1979
21- حسن توفيق	شعر بدر شاكر السياب - دراسة فنية وفكرية	1979
22- جبرا إبراهيم جبرا	الرحلة الثامنة - دراسات نقدية	ط(2)/ 1979
23- خالد البرادعي	«الهواجس الثلاثة والنزوع القومي في شعر السياب»	1980
24- يوسف سامي اليوسف	الشعر العربي المعاصر	1980
25- مفيد قميحة	الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر	1981
26- علي عشري زايد	قراءات في شعرنا المعاصر	1982
27- عمران خضير الكبيسي	لغة الشعر العراقي المعاصر	1982

المؤلف	الدراسة	تاريخ النشر
28- علي البطل	الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب	1982
29- عبدالكريم حسن	الموضوعية البنيوية - دراسة في شعر السياب	1983
30- أحمد عتمان	«على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب»	1983
31- نذير العظمة	«ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب»	1983
32- ريتا عوض	بدر شاكر السياب	1983
33- أحمد الجدع	شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية.	1984
34- عدنان خالد	«قراءة تحليلية لقصيدة السياب» المسيح بعد الصلب».	1984
35- عبدالرضا علي	الأسطورة في شعر السياب	ط(2)/ 1984
36- محمد فتوح أحمد	الرمز والرمزية في الشعر المعاصر	1984
37- علي عشري زايد	الرحلة الثامنة للسندباد - دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر.	1984
38- إبراهيم السامرائي	في لغة الشعر	1404هـ(1985)
39- محمد العبد حمود	الحداثة في الشعر العربي المعاصر - بيانها ومظاهرها.	1986
40- علي الشرع	«قراءة في «أنشودة المطر «للسياب»	1986
41- علي حداد	أثر التراث في الشعر العراقي الحديث	1986
42- يوسف عزالدين	التجديد في الشعر الحديث - بواعثه النفسية - وجذوره الفكرية	1986
43- أحمد عودة الله الشقيرات	الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب	1987
44- عيسى بلاطة	بدر شارك السياب - حياة وشعره	ط(4)/ 1987
45- نذير العظمة	مدخل إلى الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية	1988
46- محمد بنيس	الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدلاتها: 3. الشعر المعاصر	1990
47- محمد جمال باروت	الحداثة الأولى	1991
48- محمد لطفي اليوسفي	كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر	1992
49- وليد مشوّح	دراسات في الشعر العربي الحديث - بحوث مقارنة في التاريخ والظواهر والتطور.	1993
50- رياض العوابدة	ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث.	1995
51- صلاح فضل	أساليب الشعرية المعاصرة	1995
52- مختار أبو غالي	المدينة في الشعر العربي المعاصر	1995

المؤلف	الدراسة	تاريخ النشر
53- فخري صالح	دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا (الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر).	1996
54- أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري.	بدر شاكر السياب - دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر من شعره، وبيبلوغرافيا بآثاره وما كتب عنه باللغة العربية.	1997
55- علي جعفر العلاق	الشعر والتلقي - دراسات نقدية	1997
56- عبده بدوي	تجارب وتطبيقات في الشعر العربي الحديث	1997
57- علي عشري زايد	استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر	1997
58- بشير العيسوي	دراسات في الأدب المعاصر	1998
59- عبدالكريم راضي جعفر	رماد الشعر - دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق.	1998
60- رمضان الصباغ	في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية.	1998
61- رشيد يحياوي	الشعر العربي الحديث - دراسة في المنجز النصي	1998
62- محمد فتوح أحمد	الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي	1998
63- محمد الجزائري	القاتل والضحية (ميثولوجيا وشعر)[تقصيات النص من أسطورة آيرا إلى السياب] .	1998
64- علي حداد	بدر شاكر السياب - قراءة أخرى.	1998
65- قاسم المومني	في قراءة النص.	1999
66- سعيد الغانمي	منطق الكشف الشعري.	1999
67- ميشال خليل جحا	الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش.	1999
68- فوزي كريم	ثياب الإمبراطور - الشعر ومرايا الحداثة الخادعة.	2000
69- سامح الرواشدة	إشكالية التلقي والتأويل	2001
70- حسن ناظم	البنى الأسلوبية - دراسة في «أنشودة المطر» للسياب.	2002
71- حسين عبداللطيف	«مطلع «أنشودة المطر»».	2003
72- عبدالمنعم عجب الفيّا	«دراسة في تأثير إليوت على شعر السياب - مأساة تموز أو الانبعاث العربي».	2003
73- أنطونيوس بطرس	بدر شاكر السياب شاعر الوجع.	د. ت
74- أنس داود	الأسطورة في الشعر العربي الحديث.	د. ت
75- إيليا الحاوي	بدر شاكر السياب - شاعر الأناشيد والمراثي (دراسة في أربعة أجزاء).	د. ت
76- أحمد نصيف الجنابي	في الرؤيا الشعرية المعاصرة.	د. ت

تاريخ النشر	الدراسة	المؤلف
1980	"The poetic Technique of Badr Shakir Al-Sayyab"	Issa J. Boullata - 77
1988	"The Tammuzi Movement and the Influence of T.S Eliot on Badr Shakir Al-Sayyab"	Nazeer El-Azma - 78

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1- السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب. م(1)، (2)، دار العودة، بيروت، 1986م.

الكتب والمقالات الخاصة بشعر السياب:-

2- أبو ديب، كمال ؛ وآخرون: «النقد العربي وآفاق النقد الجديد» (ندوة مخصصة لمناقشة مشكلات النقد العربي وآفاقه). مواقف، ع (41، 42)، ربيع/ صيف، 1981م).

3- أبو غالي، مختار: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (196)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995م.

4- أحمد، محمد فتوح: -

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط (3). دار المعارف، القاهرة، 1984م.

- الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1998م.

5- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط (2). دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1972م.

6- الأمير، ديزي: «بدر السياب والمرفأ العاطفي». الآداب، السنة الثالثة عشرة، ع (2)، فبراير / شباط، 1965م.

7- باروت، محمد جمال: الحداثة الأولى، ط (1). دار العودة، بيروت، 1979م.

8- بدوي، عبده: تجارب وتطبيقات في الشعر العربي الحديث، ط (1). ذات السلاسل، الكويت، 1997م.

9- البرادعي، خالد: «الهواجس الثلاثة والنزوع القومي في شعر السياب». المعرفة، السنة التاسعة عشرة، ع (218)، نيسان (إبريل)، 1980م.

10- بطرس، أنطونيوس: بدر شاكر السياب - شاعر الوجع، د. ت. المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان).

11- البطل، علي: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط (1). شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982م.

12- بلاّطة، عيسى: بدر شاكر السياب ـ حياته وشعره، ط (4). دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987.

13- البنداري، حسن: جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، ط (2). مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1998م.

14- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها ـ 3 ـ الشعر المعاصر، ط (1). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.

15- توفيق، حسن: ـ

- «بدر شاكر السياب وحركة الشعر الحر». المجلة، ع (133)، يناير / كانون الثاني، 1968م.

- شعر بدر شاكر السياب ـ دراسة فنية وفكرية، ط (1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

16- جبرا، جبرا إبراهيم: ـ

- «بدر شاكر السياب ـ شاعر تجدد الحياة لم ترأف به الحياة». حوار، السنة الثالثة، العدد الثالث، آذار / نيسان (مارس/ إبريل)، 1965م

- النار والجوهر ـ دراسات في الشعر، ط (1). دار القدس، بيروت، 1975م.

- الرحلة الثامنة ـ دراسات نقدية، ط (2). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

17- جحا، ميشال خليل: الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ط (1). دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1999م.

18- الجدع، أحمد: شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية، ط

(1). مؤسسة الشرق، الدوحة، عمّان، 1984م.

19- الجزائري، محمد: القاتل والضحية (ميثولوجيا وشعر) [تقصيات النص من أسطورة إيرا إلى السياب]، ط (1). دار الوراق، لندن؛ دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1998م.

20- جعفر، عبد الكريم راضي: رماد الشعر ـ دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ط (1). دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1998م.

21- حاوي، خليل: «عند سرير السياب». الآداب، السنة الثالثة عشرة، ع (2)، فبراير / شباط، 1965م.

22- الحاوي، إيليا: ـ

- «دراسة نقدية لديوان بدر شاكر السياب: «أنشودة المطر». الآداب، السنة التاسعة عشرة، ع (5)، أيار/ مايو، 1961م.

- بدر شاكر السياب ـ شاعر الأناشيد والمراثي (دراسة في أربعة أجزاء)، د. ت. دار الكتاب اللبناني، بيروت.

23- حداد، علي: ـ

- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط (1). دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

- بدر شاكر السياب ـ قراءة أخرى، ط (1). دار أسامة، عمّان، 1998م.

24- حسن، عبد الكريم: الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب، ط(1). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983م.

25- حسن، ناظم: البنى الأسلوبية ـ دراسة في «أنشودة المطر»للسياب، ط(1). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2002م.

26- جسنين، أحمد رشدي: «بدر شاكر السياب ـ مأساته عارنا جميعاً». حوار، السنة الثالثة، العدد الثالث، آذار / نيسان (مارس ـ إبريل)، 1965م

27- حمّود، محمد العبد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ بيانها ومظاهرها، ط (1). الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986م .

28- خالد عدنان: «قراءة تحليلية لقصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»». آفاق عربية، ع (1)، السنة (10)، أيلول، 1984م.

29- الخطيب، علي عز الدين: «دراسة لبنية الخاتمة في ديوان السياب ـ إيقاع النهاية ». الرافد، ع (69)، مايو، 2003م.

30- خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، ط (1). دار ابن رشد، بيروت، 1979م.

31- الجنابي، أحمد نصيف: في الرؤيا الشعرية المعاصرة، د. ت. مديرية الثقافة العامة، كتاب الجماهير (8)، وزارة الإعلام، بغداد.

32- الخياط، جلال: ـ

- «الأسطورة والكائن الخرافي ـ في ذكرى السياب الثانية». الآداب، السنة الخامسة عشرة، ع (1) كانون الثاني/يناير، 1967م.

- الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور. دار صادر، بيروت، 1970.

33- داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. ت. مكتبة عين شمس، القاهرة.

34- الرواشدة، سامح: إشكالية التلقي والتأويل ـ دراسة في الشعر العربي الحديث، ط (1). منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2001م.

35- زايد، علي عشري: -

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط (1). دار العلوم، القاهرة، 1978م .

- قراءات في شعرنا المعاصر، ط (1). دار العروبة، الكويت؛ دار الفصحى، القاهرة، 1982م.

- الرحلة الثامنة للسندباد ـ دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، ط (1). دار ثابت، القاهرة، 1984م.

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

36- السامرائي، إبراهيم: في لغة الشعر. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، 1404هـ.

37- سعيد، خالدة: حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث، ط (1). دار العودة، بيروت، 1979م.

38- الشرع، علي: «قراءة في «أنشودة المطر» للسياب»، مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد (الأردن)، م(3)، ع (2)، 1986م.

39- الشقيرات، أحمد عودة الله: الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، ط (1). دار عمّار، عمّان، 1987م.

40- صالح، مدني: ـ

- «أوجاع السياب». الآداب، السنة السادسة عشرة، ع (3)، آذار/**مارس،** 1968م.

- «السياب والإحساس بالموت». الآداب، السنة السابعة عشرة، ع(6)، حزيران / يونيو، 1969م.

- هذا هو السياب ـ أوجاع وتجديد وإبداع. سلسلة دراسات رقم 273، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1981م.

41- الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر ـ دراسة جمالية، ط (1). دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998م.

42- صفدي، مطاع: «السياب الإنسان والشاعر». الآداب، السنة الثالثة عشرة، ع (2)، فبراير/ شباط، 1965م.

43- الصكَر، حاتم: «نقد كتاب الأسطورة في شعر السياب لعبد الرضا علي»، الأقلام، السنة الرابعة عشرة، ع (5)، شباط، 1979م.

44- الظاهري، أبوعبد الرحمن بن عقيل؛ أمين سليمان سيدو: بدر شاكر السياب ـ دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره، وبيبلوغرافيا بآثاره وما كتب عنه باللغة العربية. كتاب الرياض 37، الرياض، 1997م.

45- عباس، إحسان: ـ

- بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره، ط (4). دار الثقافة، بيروت، 1978م.

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م.

46- عباس، عبد الجبار: ـ

- «الحب والمرأة في شعر السياب». الآداب، السنة الرابعة عشرة، ع (2)، شباط (فبراير)، 1966م.

- السياب. وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1971م.

47- عبد اللطيف، حسين: «مطلع«أنشودة المطر»». مجلة الرافد، ع (69)، مايو، 2003م.

48- عبد الحي، محمد: ««أنشودة المطر» بين إليوت وشيللي والتراث العربي» مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك إربد (الأردن)، م (3)، ع (2)، 1986م.

49- عتمان، أحمد: «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب». فصول، الجزء الثاني، ع (4)، م (3)، يوليو/ أغسطس/سبتمبر، 1983م.

50- عز الدين، يوسف: التجديد في الشعر الحديث ـ بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، ط (1). النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1986م.

51- عصفور، جابر: «دراسة قصيدة «أنشودة المطر» للشاعر بدر شاكر السياب». ضمن كتاب: حركات التجديد في الأدب العربي. دار الثقافة، القاهرة 1979م.

52- العظمة، نذير: ـ

- «ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب». مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، السنة (21)، ع (252)، شباط فبراير، 1983م.

- مدخل إلى الشعر العربي الحديث ـ دراسة نقدية، ط (1). النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988م.

53- العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي ـ دراسات نقدية، ط (1). دار الشروق، عمّان، 1997م.

54- علوش، ناجي: «بدر شاكر السياب». الآداب، السنة الرابعة عشرة، ع (3)، آذار / مارس، 1961م.

55- علي، عبد الرضا: الأسطورة في شعر السياب، ط (2). دار الرائد العربي، بيروت، 1984م.

56- العوابدة، رياض: ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث، ط (1). دار معد للطباعة والنشر، دمشق، 1995م.

57- عوض، ريتا: -

- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط(1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978م.

- بدر شاكر السياب، ط (1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983م.

58- الغانمي، سعيد: -

- أجراس الموت والميلاد ـ قراءة في قصيدة «النهر والموت» للسياب. ضمن كتاب: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير وتقديم فخري صالح (الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر)، ط (1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1996م.

- منطق الكشف الشعري، ط (1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1996م.

59- الغذامي، عبد الله: القصيدة والنص المضاد، ط (1). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994م.

60- فانوس، وجيه: مخاطبات من الضفة الأخرى للنقد الأدبي، ط (1). اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 2001م.

61- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط (1). دار الآداب، بيروت، 1995م.

62- الفيّا، عبد المنعم عجب: «دراسة في تأثير إليوت على شعر السياب ـ مأساة تموز أو الانبعاث-العربي». مجلة الرافد، ع (69)، مايو، 2003م.

63- الكبيسي، عمران خضير: لغة الشعر العراقي المعاصر، ط (1). وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م.

64- كريم، فوزي: ثياب الامبراطور ـ الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ط (1) دار المدى، دمشق، بيروت، 2000م.

65- كمال الدين، جليل: الشعر العربي الحديث وروح العصر. دار العلم للملايين، بيروت، 1964م.

66- الماغوط، محمد: «مات الطائر وبقيت الأغنية». حوار السنة الثالثة، العدد الثالث، آذار/نيسان (مارس ـ إبريل)، 1965م.

67- محبك، أحمد زياد: الأدب العربي الحديث ـ دروب الشعر العربي. منشورات جامعة حلب، دار الكتاب، دمشق، 2000م.

68- محمد، محي الدين: «الرموز عند بدر شاكر السياب». المجلة، ع (79)، السنة السابعة، يوليو/تموز، 1963م.

69- مشوّح، وليد: دراسات في الشعر العربي الحديث ـ بحوث مقارنة في التاريخ والظواهر والتطور، ط (1). دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، 1993م.

70- مهدي، سامي: «السياب والموت». الآداب، السنة الثالثة عشرة، ع (4)، نيسان / إبريل، 1965م.

71- المومني، قاسم: في قراءة النص، ط (1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان 1999م.

72- اليافي، نعيم: الشعر والتلقي ـ دراسات في الرؤى والمكونات، ط (1). الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000م.

73- اليوسف، يوسف سامي: الشعر العربي المعاصر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م.

74- اليوسفي، محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر. دار سراس للنشر، تونس، 1992م.

75- يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث ـ دراسة في المنجز النصّي. أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 1998م

ثانياً: المراجع:-

76- إبراهيم، عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة - تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، ط(1). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999م.

77- إبراهيم، نبيلة: «حوار مع وولفغانغ آيزر»، ترجمة فؤاد كامل. فصول، م (5)، ع (1)، أكتوبر / نوفمبر/ ديسمبر، 1984.

78- أبو أحمد، حامد: الخطاب والقارئ - نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة. كتاب الرياض، ع(30)، يونيو 1996م.

79- أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط(5). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999 م.

80- إسكاربيت، روبير، سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني، ط(3). عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 1999م.

81- أعزج، خالد: في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي - دراسة في نقد النقد، ط(1). عبد المنعم - ناشرون، حلب (سوريا)، 1999م.

82- أوتان، ميشيل: «سيميائية القراءة»، من كتاب: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، ط(1). مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998م.

83- آيزر، فولفكانج: -

- «وضعية التأويل-الفن الجزئي والفن الكلي»، ترجمة حفّو تزهة، وبو حسن أحمد. دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع(6)، خريف/ شتاء، 1993م.

- «آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة أحمد بو حسن، مراجعة محمد مفتاح. من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م.

- «عمليات القراءة-مقاربة ظاهراتية»، ترجمة علي عفيفي. فصول، م(16)،

ع(4)، ربيع 1998م.

- فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000م.

84- إيش، إلرود: «التلقي الأدبي»، ترجمة محمد برادة. دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع(6)، خريف / شتاء 1992، م.

85- إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، 1988م.

86- إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد، ط(1). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000م.

87- باجو، دانييل هنري: «الأدب العام والمقارن»، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ط(1). دار الغد، دمشق، 2000م.

88- براون، ج.ب؛ ج.بول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي. مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م.

89- البريكي، فاطمة: «قضية التلقي في النقد العربي القديم»، (رسالة ماجستير غير منشورة). إشراف أ / د إبراهيم السعافين، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، عمّان، مايو، 2001م.

90- بلمليح، إدريس: «استعارة الباث واستعارة المتلقي»، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993م.

91- بنحدو، رشيد: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر». مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م(23)، ع(1، 2)، يوليو/ سبتمبر، أكتوبر/ ديسمبر، 1994م.

92- بو حسن، أحمد: «النص بين التلقي والتأويل ـ نص» الدكتور طه حسين في (إلغ)» لمحمد المختار السوسي». من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م.

93- بوبعيو، جمعة: النص الشعري بين التأصيل والتحليل- دراسة في

الشعر الحديث والمعاصر، ط(1). جامعة قاريونس، بنغازي، 1998م.

94- بيلسي، كاثرين: الممارسة النقدية، ترجمة سعيد الغانمي، ط(1). دار المدى، دمشق، 2001م.

95- تادييه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ط(1)، ج(2). مركز الإنماء الحضاري حلب، 1994م.

96- توفيق، مجدي أحمد: مدخل إلى علم القراءة الأدبية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1984م.

97- ثامر، فاضل: الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ط(1).دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م.

98- الحاج، حكمت: «نقد التحدي والاستجابة»- عرض مفاهيمي لجمالية التلقي والتواصل عند هانز روبرت ياوس. مهرجان المربد الحادي عشر، 25-11/ 1-12/ 1995: الشعر العربي الآن - بحوث الحلقة الدراسية. إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م.

99- حبيبي، ميلود: «بيداغوجية التلقي واستراتيجيات التعلم -تلقي النصوص الأدبية بين تأثير البنية النصية والموسوعة المعرفية للقارئ». من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 34، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م.

100- حجازي، سمير سعد: النقد الأدبي المعاصر- قضاياه واتجاهاته، ط(1). دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001م.

101- حديدي، صبحي: «ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى ؟». الكرمل، دار الشروق. عمّان، ع(63)، ربيع 2000م.

102- خضر، ناظم عوذة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ظ(1). دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 1997م.

103- خليل، إبراهيم: النص الأدبي - تحليله وبناؤه: مدخل إجرائي، ط(1). دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان1995،م.

104- الدغمومي، محمد: «تأويل النص الروائي». من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م.

105- ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1967م.

106- راي. وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ط (1). دار المأمون، بغداد، 1987م.

107- ربابعة، موسى: «المتوقع واللامتوقع ـ دراسة في جمالية التلقي». سلسلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد (الأردن)، م(15)، ع(2)، 1997م.

108- رماني، إبراهيم: «الشعر العربي الحديث- مسألة القراءة»، فصول، ج(1)، م(15)،ع(2)، صيف 1996م.

109- الرويلي، ميجان، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط(2). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000م.

110- ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997م.

111- ستارو بانسكي، جان: ـ

- «تقديم الترجمة الفرنسية لكتاب هانز روبير ياوس: «نحو جمالية للتلقي»»، ترجمة محمد العمري، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع(6)، خريف/ شتاء 1992م.

- «مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ياوس «من أجل جمالية للتلقي»»، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ط(1). دار الغد، دمشق، 2000م.

112- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط(1). دار الفارس، عمّان، بيروت 1996م.

113- السيد، غسان: «تطبيق المناهج النقدية الأوروبية على الأدب العربي ـ نظرية التلقي نموذجاً»، ضمن كتاب، في نظرية التلقي، ط(1). دار الغد، دمشق، 2000م.

114- شادلي، المصطفى: «نظرية سيميائيات التلقي في مقاربة نص السيرة الشعبية (سيرة بني هلال نموذجاً)». من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م،

115- شيفريل، إيف: «دراسات التلقي»، ضمن كتاب: في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد، ط(1). دار الغد، دمشق، 2000م.

116- صالح، بشرى موسى: نظرية التلقي ـ أصول وتطبيقات، ط(1). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2001م.

117- الصكَر، حاتم: مالا تؤديه الصفة، ط(1). دار كتابات، بيروت 1993م.

118- طلبة، منى: «الهرمنيوطيقا ـ المصطلح والمفهوم»، إبداع، السنة السادسة عشرة، إبريل، 1998م.

119- طليمات، عبد العزيز: ـ

- «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولفغانج آيزر». دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع(6)، خريف/ شتاء، 1992م.

- «فعل القراءة-بناء المعنى وبناء الذات- قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ أيزر». نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993م.

120- عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي -دراسة مقارنة، ط(1). دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.

121- عثمان، اعتدال: «نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش». فصول،م (5)، ع(1)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م.

122- عصفور، جابر: آفاق العصر، ط(1). دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997م.

123- العلاق، علي جعفر: «الشعر وضغوط التلقي»، فصول، ج(1)، م (15)، ع(2)، صيف 1996م.

124- العمري، محمد: «الرواية والاختيار ـ تأويل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم». نظرية التلقي -إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993م.

125- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط(1). النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

126- غصن، أمينة: قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، ط(1). دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 1999م.

127- فضل، صلاح: ـ

- شفرات النص ـ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط(2)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995م.

- مناهج النقد المعاصر، ط(1). دار الآفاق العربية القاهرة، 1997م.

128- القعود، عبد الرحمن: «في الإبداع والتلقي ـ الشعر بخاصة». عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، م (25)، ع(4)، إبريل / يونيو، 1997م.

129- كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط(1). دار الفكر. دمشق، 1982م.

130- الكدية، الجلالي: «تأويل النص الأدبي ـ نظريات ومناقشة». من قضايا التأويل والتلقي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم (36)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م.

131- لحمداني، حميد: ـ

- «الخطاب الأدبي ـ التأويل والتلقي». من قضايا التأويل والتلقي: سلسلة ندوات ومناظرات رقم (36)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط 1995م.

- «مستويات التلقي-القصة القصيرة نموذجاً». دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع(6)، خريف/شتاء، 1992م.

132- ماكلين، إيان: «التأويل والقراءة»، ترجمة خالدة حامد. مجلة أفق، مجلة أدبية ثقافية تصدر على الإنترنت http://www.ofuq.com ، 2003م.

133- المبخوت، شكري: جمالية الألفة- النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، قرطاج (تونس)، 1993م.

134- محمد، عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999م.

135- مرتاض، عبد الملك: في نظرية النقد - متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ط(1). دار هومة، الجزائر، 2002م .

136- المرعي، فؤاد: - «في العلاقة بين المبدع والنص والمتقي»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م(23)،ع(1، 2)، يوليو/ سبتمبر، أكتوبر/ ديسمبر، 1994م.

137- مفتاح، محمد: -

- تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص، ط(1). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ دار التنوير، بيروت، 1985

- «من أجل تلق نسقي». نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1993م.

- المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي، ط (1). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999م.

138- المناصرة، عز الدين: جمرة النص الشعري- مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، ط(1). دار الكرمل، عمّان، 1995م.

139- هايمن، ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمود يوسف نجم، ج(1)، ط(3). دار الثقافة، بيروت، 1978م.

140- هولب، روبرت: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط(1). النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994م.

141- الواد، حسين: «من قراءة» النشأة» إلى قرءة» التقبل»». فصول، م(5)، ع(1)، أكتوبر/نوفمبر/ ديسمبر، 1984م.

142- ويليك، رينيه ؛ أوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط(3). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985م.

ثالثاً: قائمة المصادر الأجنبية:

143- Boullata, Issa J: "The poetic Technique of Badr Shakir Al-Sayyab". Critical Perspectives On Modern Arabic Literature. First Edition, Three continents press, Inc, Wahsington, D.C, 1980.

144- El -Azma, Nazeer, "The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir Al-Sayyab". Journal Of The American Oriental Society, Volume 88, No (4), Oct, Dec, 1988.

145- Elizabeth Schellenberg, " Reader-response criticism". Encyclopedia of Contemporary literary theory, Irena. R. Makaryk (General Editor and compiler), University of Toronto Press, Canada,2000.

146- Geert Lernout , "Reception Theory". The Johns Hopkins Guide To Literary Theory & Criticism. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London , 1994.

147- Hans Robert Jauss, " Literary History as a Challenge to literary Theory". Critical theory Since 1965, edited by Hazard Adams and Leroy searle, University Press of florida, Tallahassee, 1986.

148- Peter J. Rabinowitz , " Reader Response theory And Criticism". The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and criticism, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994.

149- Robert C. holub, "Jauss, Hans Robert". Encyclopedia of contemporary literary Theory, Irena R-Makaryk, (General editor and compiler), University of Toronto press, Canada, 2000.

150- Robert C. Holub, " Constance School of Reception Aesthetics (Reception Theory)". Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Irena R. Makaryk, (General Editor and compiler), University of Toronto press, Canada,2000,

151- Rosmarin Heidenrech, "Iser- wolfgang". Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, General Editor , Irena R. Makaryk, University of Toronto press, Canada, 2000.

ملاحق الفصل الأول

أ-قراءات القصائد في إطار الرصيد الاجتماعي/ التاريخي

1-مدينة بلا مطر[1]

إحسان عباس

* هي القصيدة الثانية من قصائد مرحلة ما قبل ثورة تموز.
* تعتمد على بنية مبنية على مقدمة تصور الموت أو الجفاف ثم الانتهاء باليقظة أو البعث.
* يجيد الشاعر فيها استعارة الصور الوثنية التي تهيئها قصة تموز وعشتار في سياق متدرج، غير أن هيمنة الفكرة السياسية على الشاعر أدت إلى المباشرة في الرمز في بعض المرات.
* القصيدة قائمة على الصراع بين ثنائيات متقابلة: الموت-الجفاف،اليقظة-سقوط المطر،اختفاء الرمز-بروزه، التطابق مع الواقع-الحلم بالتغيير.
* تتدرج الأسطورة وتنمو وكذلك القصيدة أيضاً.
* تتطابق القصيدة مع حال العراق إذ يرمز الجفاف إلى معاناة العراقيين، وسقوط المطر دليل على انزياح تلك المعاناة. لكن القصيدة في أعماقها تحمل كناية عن الرابطة بين الإنسان والأرض أو الإنسان والحياة.
* يفسر الدارس صورة الجفاف العام وغياب تموز بإحساس الشاعر بضرورة الخروج من الجفاف الفردي والقومي الذي يحس به.

إيليا حاوي

* القصيدة تجربة يكرر فيها الشاعر إيقاع «سربروس في بابل» في الأسطورة والرؤيا.
* تعتمد القراءة على متابعة الرموز الواردة في القصيدة والعودة بها إلى بعدها الواقعي في حياة السياب.
* القصيدة قائمة على فكرة «الوثن» المبثوثة في كل أجزائها.
* هو يرى أن السياب لم يكن مؤمناً بالبعث الأسطوري من هنا جاءت صور البؤس يقينية نابضة.
* رؤية الشاعر في القصيدة ذاتية وليست إنسانية كونية.
* تخون الرؤيا الشاعر في نهاية القصيدة، فينزع إلى التعليل والتأويل، وتأتي صوره مفككة؛ كما أن نهاية المأساة قد استعصت عليه فتعثر، لأن صور التفاؤل قلما تستقيم للسياب، إذ إن تجربته مظلمة يحاول أن يبث فيها قبساً من الضوء[2].

علي البطل

* يرى الدارس في هذه القصيدة مفتاح رمز عشتار في شعر السياب حيث يتمثل فيها الرمز الأسطوري بكل خصائصه التي تناثرت في القصائد الأخرى. مما جعل هذه القصيدة أشبه بالنواة التي ينطلق منها الدارس لقراءة القصائد الأخرى.
* تعتمد القراءة آلية شرح عناصر الأسطورة، ثم تأويل بعض العناصر في إطار علاقة القصيدة بقصائد أخرى(3).
* النواة الأولى في القراءة وفي الأسطورة: موت المدينة.
* النواة الثانية: الطقوس المقامة لاجتلاب المطر، ويلاحظ الدارس تحوير الشاعر في دلالة هذه النواة إذ إن الطقس فارغ من محتواه.
* بروز رمز الصغار كموضع يقين يفسر من خلاله إغلاق الرمز، ومن ثم تكوين دلالة القصيدة عامة، وتأويل الأمل الغامض في نهايتها.
* يشكل الأمل النواة الثالثة التي تكتمل بها حلقة البناء الأسطوري كما جاءت في الأسطورة الأصلية.
* ينجح الشاعر في توظيف الأسطورة إذ احتفظ بدلالاتها القديمة مع بعض التحوير فيها لتعبر عن دلالات معاصرة مرتبطة بواقع العراق السياسي ومشاكل النضال الوطني.

عبد الرضا علي

* لا يتوقف الدارس مطولاً عند القصيدة رغم اعتباره لها بأنها يمكن أن تعتبر من أعظم قصائد الشاعر التموزية في مرحلة ما قبل الثورة.
* الالتفات السريع إلى التقابل بين صور العقم وصور الأمل والخصب فيها.
* اعتماد آلية التناوب بين شرح القصيدة وإيراد المقاطع الشعرية.
* القصيدة تصوير لحالة الجفاف التي كان العراق يعاني منها فترة قبل ثورة تموز.

ريتا عوض

* القصيدة أحد أمثلة هيمنة «نموذج الموت والانبعاث» على السياب وشعره.
* الآلية المعتمدة في القراءة هي التعريف بأسطورة عشتار وتموز ثم تقديم تلخيص للقصيدة وشرح رموزها عبر إحالتها إلى مقابلها الواقعي، وهو واقع الشاعر السياسي.
* القصيدة تصوير لحالة الجفاف والعقم التي سيطرت على المدينة وتصوير الأوضاع الحزينة والسيئة التي مرت بها بغداد.
* ينجح الشاعر في توظيف الأسطورة، وتتبدى في القصيدة سمات الحداثة التي تقوم على تبني الشاعر للقضايا الوطنية والقومية، من هنا ترى الدارسة في القصيدة مثالاً على روائع الشعر الأسطوري الذي نظمه السياب.

2-رحل النهار[1]

علي البطل

* تأتي قراءة القصيدة في إطار حديث الدارس عن رمز«السندباد» واحداً من أبرز رموز التجوال في مرحلة المرض عند الشاعر.
* ملاحظة المزج بين «السندباد»و«عوليس» في القصيدة.
* اعتماد آلية شرح الأبيات وإحالتها إلى حياة الشاعر وإلى عناصر الأسطورة الأصلية لملاحظة ما أجراه الشاعر من تحوير عليها .
* الإحالة إلى قراءة عزالدين إسماعيل للقصيدة واعتماد أغلب ما ورد فيها.
* اختلاف الدارس عن عزالدين إسماعيل في تفسير دلالة «البحر متسع وخاو»والبيت الذي يليه انطلاقاً من اختلاف العناصر التي يعتمد عليها كل دارس منهما.
* الاختلاف في تفسير دلالة «الشراع» في البيت الثاني، حيث رأى فيه علي البطل تحويراً وقلباً لدلالة الأسطورة الأصلية للإيحاء بالعودة الخائبة المحطمة. من هنا رأى أن البيت مهم لتحوير دلالة الرمز القديم بينما اعتبره عزالدين إسماعيل زائداً على حاجة القصيدة.
* القصيدة من أنجح الصور التي استغلت أسطورة السندباد[2].

عبد الرضا علي

* تأتي قراءة القصيدة في إطار حديث الدارس عن توحد السياب مع رموزه.
* ما جمع السياب بهذا الرمز هو التجوال الدائم لاسيما في رحلته طلبا للشفاء.
* اعتماد آلية المقارنة بين توظيف الشاعر للسندباد وصورته الأصلية، والوصول إلى أن رمز«عوليس» هو ما يعبر عنه السندباد، وقد اختار السياب السندباد نظراً لألفة القارئ العربي به[3].
* ارتباط هذا التفسير برؤية الدارس لأهمية التوصيل، وتعبير الأسطورة عن واقع الشاعر.

مفيد قميحة

* تبدأ القراءة بملاحظة انفتاح القصيدة على الأسطورة من خلال رمز «عوليس» والتداخل بينه وبين السندباد[4].
* القصيدة حديث عن قضية إنسانية ذات علاقة بالواقع العربي.
* تتعدد العناصر المستدعاة في القراءة ومنها: عنوان القصيدة، توهج الأفق وقت الغروب، الحبيبة المنتظرة، البحر، السندباد، الشجر، الثمر، المطر، الألوان.

* الانتظار عبثي فيالقصيده لأن السندباد لا يعود.

* تؤكد الأسطورة الاضطهاد والموت الذي ينتظر المغامر وفي ذلك تعبير عن حالة القلق والضياع الذي تعاني منه الحبيبة (الأمة العربية).

* من هنا فإن عودة النهار لن تكون بالانتظار وإنما بالفعل والحركة.

* توظيف الأسطورة ناجح

إذ نقلت تجربة إنسانية لها جذورها في الواقع الذي نعيشه.

ريتا عوض

* تبدأ القراءة بملاحظة انفتاح الشاعر على رموز التجوال(السندباد وعوليس) وملاحظة التداخل بينها.

* وظيفة الأسطورة هي التعبير عن واقع يعيشه الشاعر.

* القصيدة تعبير عن تجربة خاصة هي مرحلة مرض الشاعر وإحساسه بقرب الموت.

* العناصر المستدعاة هي رحيل النهار، المرأة الحزينة المنتظرة، الطبيعة الساخطة، السندباد، الجزيرة النائية.

* القصيدة قائمة على التوازي بين رحلتين: رحيل النهار، ورحيل السندباد.

* القصيدة لا بعث أسطوري فيها نتيجة إحساس الشاعر باقتراب الموت.

* توظيف الأسطورة ناجح حيث أعاد الشاعر صياغتها وعبر بها عن تجربته الخاصة.

* القصيدة في دلالتها النهائية تحمل تجربة إنسانية شاملة، فهي صورة عن تجربة الإنسان في الارتحال والانتظار بين الشك واليقين.

علي عشري

* الالتفات إلى المزج (البارع) بين السندباد وعوليس.

* العودة إلى سيرة حياة الشاعر لتفسير الرمز.

* القصيدة تعبير واقعي عن تجربة ذاتية هي تجربة الرحيل طلباً للشفاء.

* الالتفات إلى عنصري: «رحل النهار»،«هو لن يعود» لتأكيد الإيحاء بالسمات الواقعية في القصيدة.

* الرمز ملتحم ببنية القصيدة، والقصيدة من النماذج البارعة التي جعلت السندباد إطاراً عاماً للقصيدة.

3-جيكور والمدينة[1]

إحسان عباس

* القصيدة إحدى قصائد مرحلة ما قبل الثورة.
* تركز القراءة على ملاحظة بنية التقابل في القصيدة.
* القصيدة تقوم على بناء فني محكم.
* الاعتماد على شرح الرموز الأسطورية الواردة في القصيدة. والتركيز على مقطع نواح لاة على ابنها تموز.
* ملاحظة الاجتماع بين رمزي تموز والمسيح في القصيدة، وهو أمر ألفه الشاعر -كما يذكر الدارس.

علي البطل

* قراءة القصيدة تأتي في إطار ملاحظة موقف الشاعر من الحركة النضالية في مجتمعه.
* ملاحظة ما أجراه الشاعر من تحوير على الأسطورة ليتفق مع الدلالات المعاصرة الجديدة التي وظفها فيها.
* اعتبار القصيدة مكملة لقصيدة «النهر والموت» إذ هما تصوران موقف الشاعر من النضال؛ فالشاعر في هذه القصيدة (جيكور والمدينة) يحاول تبرير تخليه عن النضال.
* تصور القصيدة علاقة الشاعر بالمدينة وفشله في التعامل معها، فهو فشل آخر لعشتار التي حاولت بعث تموز زائف.
* السور بين جيكور والحياة هو سور بين الشاعر وعالمه الحبيب (عالم النضال والتضحية).

عبد الرضا علي

* القصيدة مثال على قلب السياب لدلالة الأسطورة بدافع من أزماته وانكساراته.
* استلهم الشاعر من تموز مغزى جديداً إذ يصبح موته الدال على الحياة انحاراً واستسلاماً وخيبة.
* نواح لاة على ابنها تموز دليل على أن حالة الزيف في المدينة ستقتل كل رغبة في التغيير، مما يوحي باستسلام لواقعها المر.

مختار أبو غالي

* «جيكور» هي أكبر الرموز في ثنائية القرية/المدينة في شعرنا الحديث، وقراءة القصيدة تنطلق من دراسة علاقة الشاعر العربي بالمدينة.
* الاعتماد على سيرة حياة الشاعر لفهم علاقته مع المدينة.
* جيكور هي الأسطورة التي تحمل عالم الحنان والبراءة لتنسي الشاعر وجه المدينة المتجهم.
* تعتمد القراءة إيراد مقطع شعري واحد يرى الدارس أنه يمثل هذه الفكرة.

4- المسيح بعد الصلب[1]

إحسان عباس

* هي القصيدة الأخيرة من قصائد مرحلة ماقبل الثورة، ويتابع الدارس فيها نموذج «البعث» الذي اعتمده الشاعر في هذه المرحلة.

* القصيدة قائمة على بنية ثنائية الموت/البعث، والجمع بين رمزين كبيرين عند الشاعر هما: تموز، المسيح.

* جمع الشاعر بين الرمزين ليؤديا فكرة واحدة هي البعث من خلال الموت.

* في القصيدة نوع جديد من الموت هو«موت تموز»أو «صلب المسيح»، الموت الذي يعني الاستمرار عبر الولادة الجديدة.

* القصيدة تشي ببدايات جفاف الرمز الأسطوري عند الشاعر حيث استنزفه وألح عليه في قصائد سابقة.

* بنية القصيدة شديدة الاضطراب تتعاقب فيها صور المسيح علّى غير انتظام، والتدرج العام فيها ضعيف من هنا يرى الدارس أننا إذا تجاوزنا فكرة البعث من خلال الموت فإننا لا نجد في القصيدة شيئاً آخر وراءها.

علي البطل

* تأتي القراءة في إطار دراسة فكرة المعاناة والخلاص بين رمزي تموز والمسيح قبل تخلي الشاعر عن النضال السياسي.

* تبدأ القراءة من عنوان القصيدة الذي يشكل موضع اليقين الأول، فهو يصور تجربة التعرض للألم–التضحية التي كرستها العبارات التالية في الأبيات الأولى للقصيدة.

* اعتماد آلية شرح الأبيات انطلاقاً من موقف الدارس المهتم بترجمة شعر السياب وشرحه.

* ملاحظة التمازج التام بين تموز والمسيح، من هنا أفاد الشاعر من عناصر مرتبطة بهذين الرمزين.

* تفسير هيمنة رمز المسيح على تموز بعناصر الرصيد الواقعية المرتبطة بالتطورات الجديدة في حياة الشاعر، إذ يمهد الشاعر بها لرفع اسْمه من قائمة النضال السياسي.

* للقصيدة أهمية ترجع إلى أن الشاعر يعيد فيها تصحيح رؤيته من خلال موقف التضحية، إذ يرى نضاله جزءاً من نضال الشعب، ويقف متوازناً بين الخاص والعام، حيث النضال حلقة يسلمها جيل إلى جيل، من ثم فإن الشاعر يحس بالتوازن في الحالة النفسية والرؤية السياسية.

* كان الشاعر موفقاً في مجمل القصيدة وناجحاً في توظيف رموزها، وإن شابها -أحياناً-

بعض الشرح الخطابي المباشر، إلا أن ذلك لم يطغ على العطاء الفني الذي تقدمه القصيدة.

* من هنا يرى الدارس أن القصيدة ربما كانت أكثر قصائد السياب نجاحاً في تناول فكرة الانتصار بالموت وأكثرها ثراء في دلالتها[2].

عبد الرضا علي

* تأتي القراءة في إطار حديث الدارس عن توحد السياب مع رموز العذاب(تموز والمسيح) ليبدأ من فجيعته الذاتية ويعطيها أبعاداً إنسانية.
* اكتفاء الدارس بإيراد مطلع القصيدة مثالاً على توحد السياب مع رموزه.
* اعتماد الرصيد الواقعي، والعودة إلى سيرة حياة الشاعر (تحديد تاريخ كتابة القصيدة) للوصول إلى ملاحظة الأزمات النفسية والسياسيّة التي عاشها الشاعر.
* توحد السياب مع رموزه أكسب القصيدة غنىً وعمقاً في المدلول، إذ ارتفع بعذابه الذاتي إلى آفاق إنسانية.

مختار أبو غالي

* تأتي القراءة في إطار متابعة الدارس لأسطورة البعث باعتبارها أسطورة محورية في شعر السياب، وفي إطار علاقة السياب مع المدينة.
* ملاحظة توحد الشاعر مع رمز المسيح في القصيدة.
* يظهر في القصيدة دور التضحية والفداء ثمناً للبعث (الموت بذرة للحياة) وبعث المدينة وقف على دماء المخلّص،
* تتبع مقاطع القصيدة وتفسير الرموز والدلالات الواردة فيها، عبر التناوب بين الشرح وإيراد المقاطع الشعرية.
* المقطع الأخير يسجل مشهد الميلاد الكبير للمدينة.

5-تموز جيكور[1]

إحسان عباس

* القصيدة هي إحدى قصائد مرحلة ما بعد ثورة تموز والقراءة في إطار متابعة أسطورة البعث عند الشاعر.
* الالتفات إلى جدلية البعث القائمة في القصيدة.
* بناء القصيدة قائم على ثلاث خطوات أو مقدمتين ونتيجة مناقضة:
* تضمين أسطورة تموز القديمة وانتحال الشاعر موقف تموز.
* ولادة جيكور من جراح تموز القتيل.
* رفض الميلاد لأن جيكور لا تعيش دون أن يحيا تموز، وهو لن يحيا، فالموت هو نهايتهما معاً.
* ملاحظة التغيير في دلالة الأسطورة حيث لا يتحقق بعث تموز في نهايتها.
* اكتشاف الشاعر لنوع جديد من الموت هو:«الخلاص من الحياة» حيث لا أمل ولا تفاؤل.

أنس داود

* قراءة القصيدة في إطار الحديث عن وعي السياب بالطريقة الصحيحة لتوظيف الأسطورة (التعبير عن رؤياه وعن الواقع المعاصر له).
* تبدأ القراءة من فرضية أن السياب متردد في الإيمان بعودة الروح إلى العالم العربي.
* المقارنة بين ملامح الأسطورة الأصلية وملامحها في القصيدة للوصول إلى أن تردد السياب يحمل في أعماقه رغبة عميقة في البعث تشكل رؤياه، وهذا يتمثل في الانفتاح على «جيكور» وقد تماوجت بالنور والخضرة.
* بنية القصيدة قائمة على ثلاثة مقاطع وثلاثة أصوات: (المقاطع:تصوير عدوان الخنزير على تموز، التعبير عن بعث جيكور دون تموز، استبعاد البعث دون تموز.
والأصوات: صوت تموز كشخص فانٍ، صوت تموز كفكر خالد يهدد بالموت، صوت تموز (ذات الشاعر وفكره معاً) يعد بالحياة بعد الموت).
* القصيدة قائمة على صراع بين مستويين رمزيين: مستوى التعبير بتموز رمزاً خالداً لتجدد الحياة، والتعبير بتموز قناعاً للشاعر في مداه الإنساني الشخصي المحدود، حيث إن الشاعر كإنسان محكوم بالموت لا محالة، رغم أن الحياة مستمرة.
* لا يسلم الدارس -على خلاف إحسان عباس- بأن القصيدة إنكار لبعث تموز، واختيار للموت/العدم.

علي البطل

* قراءة القصيدة في إطار البحث عن موقف الشاعر من النضال السياسي. واعتبارها نواة في هذه المجموعة التي تعبر عن ذلك الموقف للشاعر.

* العودة إلى قصائد سابقة وملاحظة التطور أو التغيير في الرموز الأسطورية.

* اعتبار صورة عشتار هي الأساس في تحديد مسار الحدث الأسطوري في القصيدة رغم بروز ملامح تموز.

* الشاعر يتألم لكن ألمه زائف، إذ يختلط فيه إدانة النفس بالتبرير، وإدانة المجتمع عقب تخليه عن النضال.

* الالتفات إلى حذف كلمة (آه) من قول الشاعر (لويومض في عرقي/ نور فيضيء لي الدنيا/ لو أنهض، لو أحيا) رغم أن الوزن يستدعيهما، إذ إن الحذف المتعمد ينكز بالفقد المتواصل فقداً عضوياً من بنية السطر الموسيقية[2]. وفي ذلك شكل الحذف موطن فراغ (فجوة) في بنية النص يتطلب من الدارس التأويل.

* تأويل الحذف بأنه تعبير عن رغبة الشاعر في النضال وعجزه عنه.

* القصيدة في دلالاتها النهائية تمثل عجز السياب عن تنفيذ رغبته النضالية، تلك الرغبة التي كانت بمثابة تضحية زائفة أدت إلى فشل عشتار، حيث إن البعث لا يتحقق إلا من خلال تضحية ضخمة، وهو ما عجز الشاعر عنه فظلت أمانيه كاذبة[3].

محمد فتوح أحمد

* القصيدة مثال على تمثل السياب لمعنى التوظيف الأسطوري فهي نموذج للأسطورية الموضوعية التي برزت فيها «أسطورة البعث».

* الشاعر حطم إطار الأسطورة ليجعلها أكثر ملاءمة لواقعه.

* «تموز» رمز للشاعر خاصة؛ والإنسان العراقي عامة. (الشاعر يعاني تحت وطأة الضغط السياسي ما كان يعانيه تموز في قبره، ولكي يوحي بهذا التماثل يستعيد عدداً من أدوات الأسطورة).

* الشاعر ضحى كما ضحى تموز لكنه لم ينتصر كما انتصر على قوى الشر في وطنه، لكن السياب يؤمن في أعماقه أنه سينتصر على تلك القوى.

* الأسطورة عند الشاعر منهج لإدراك الواقع وتحليله قبل أن تكون وسيلة من وسائل الأداء الشعري.

6-سربروس في بابل[1]

علي البطل

* القراءة في إطار متابعة «عشتار» في شعر القضايا الاجتماعية، وهي استمرار لقصيدتي «مدينة السندباد» و«مدينة بلا مطر» وتطوير لهما في الوقت نفسه.
* حالة اليأس من نجاح عشتار في بعث تموز تميل إلى الانفراج قليلاً.
* اعتماد آلية شرح الأسطورة والربط المباشر بينها وبين صراعات السياب السياسية، واستدعاء عناصر من سيرة حياة الشاعر لتفسير الرموز، واستدعاء أساطير على حساب أخرى.
* (سربروس قاتل تموز إلماح إلى ما كان يقال عن المبادئ الماركسية ووصفها بالمباديء أو المذاهب المستوردة إلخ).
* القصيدة تمثيل لحركة المجتمع العراقي نحو التحرر.

عبد الرضا علي

* القصيدة مثال على المبالغة والتعميم الفكري والتهويل في قصائد ما بعد الثورة.
* استدعى السياب (سربروس) و(تموز) ليتخذهما طريقاً للتعميم والتهويل والمبالغة المكشوفة.
* الشاعر لا يهتم بالصورة الشعرية قدر اهتمامه بتضخيم التصور المفزع الذي أراد تعميمه[2].

إيليا الحاوي

* تمثل القصيدة البعد السياسي للصراع بين القرية والمدينة عند السياب.
* الأسطورة وسيلة للتقية السياسية والاختباء هرباً من ملاحقة السلطة، كما أنها ذات تأثير ضعيف نظراً لغربتها عن وجدان المتلقي العربي.
* السرد في القصيدة يضعف تكثيف الرمز وإيحاءه، حيث تردى الشاعر في الوقوع في أسر الشعارات السياسية المباشرة.
* معاناة السياب لم تكن أسطورية بل واقعية، من هنا فالأسطورة مستدعاة من خارج النص بمبررات ذهنية واعية من الشاعر.
* التعامل مع صور القصيدة واحدة تلو الأخرى والحكم عليها بالصحة والخطأ.
* الأسطورة في القصيدة أداة ووسيلة لم تلتحم بالتجربة وإنما كستها من الخارج.

أنس داود

* القصيدة مثال التوظيف الأسطوري عند السياب.

* تبدأ القراءة بتفسير رمز سربروس على أنه الغوغائية التي تنشر الفوضى والدمار في بغداد (بابل).
* تموز يحمل ملامحه كما في الأسطورة الأصلية، ويحمل صفات أخرى مستعارة من أساطير شعبية ودينية معروفة.
* ملاحظة التمازج بين رمزي «عشتار» و«إيزيس».
* تموز في القصيدة رمز الأمل الذي يشرق من خلال الظلمة والتضحيات.
* يتحقق في القصيدة منهج السياب في التعامل مع الأسطورة حيث تتداخل مجموعة من الإشارات والمواقف والأحداث الأسطورية ليصنع منها الشاعر مجرى خاصاً من خلال معطياتها[3].

7-المعبد الغريق[1]

إحسان عباس

* هي إحدى القصائد التي كتبت في مرحلة المرض، وإحدى قصيدتين بنيتا على الأساس الأسطوري بشكل كامل.
* تبدأ القراءة بتلخيص مجمل أحداث القصيدة وفكرتها كما فهمها الدارس.
* ملاحظة بروز رمز «عوليس» مشابهاً للسياب ومرافقاً له في رحلته.
* تعاني القصيدة عيباً خطيراً هو التحول القاصم في بنيتها وتفكك التعبير فيها.
* القصيدة سارت في محورين:

أ-النواة الأولى: المقارنة بين الوحوش الخالدة حارسة الكنز في البحيرة، والإنسان الفاني الذي يحرس آلاف الكنوز دون أن يستطيع التحرر (القصيدة دعوة إلى استغلال مخزونات الطبيعة في سبيل رقي الإنسان بدل الانشغال بالحروب).

ب-حضور رمز عوليس والمقارنة بينه وبين وضع العراق في عهد قاسم، يحول القصيدة إلى مستوى جديد (فقد الشاعر المعنى وراء عودته وعوليس إلى البحيرة. فكانت العودة بدافع الرغبة في أن ينعما في ظلمات القرون مطمئنين إلى أن «شريعة الغضب» ما تزال تحكم الوجود، وهذه غاية من أسوأ ما تنتهي إليه قصيدة).

* تفسير الخاتمة السيئة للقصيدة بفكرة الشاعر الوعظية عن الذهب وقدرته على إفساد النفوس، ورؤيتها فكرة محببة حين فشل في الحصول على المال لعلاج مرضه.
* فشل الشاعر في الربط بين مستويي أو محوري القصيدة.

جبرا إبراهيم جبرا

* قراءة القصيدة في إطار وجود ترابط بينها وبين قصائد وفيقة في الرؤيا التي قامت عليها.
* القصيدة كتبت فترة اشتداد مرض الشاعر.
* ملاحظة عناصر التقارب بين هذه القصيدة وقصائد وفيقة:-

أ-الافتتان بالعالم السفلي.

ب-وجود أجواء القصائد البابلية القديمة.

جـ-فكرة الخلود القائم في الأعماق.

* اعتماد تأويل القصيدة بالعودة إلى تأويل قصائد وفيقة، بحيث تغدو الأخيرة نقطة انطلاق الدارس في القراءة (يفسر الدارس بذلك الفجوة القائمة في القصيدة بأن عوليس هوالشاعر، والبحيرة هي العالم السفلي، والكنوز هي الحبيبة المستيقظة أبداً، الخالدة في الأعماق)، وفي ذلك يفسر الدارس ما يبدو أنه شذوذ ظاهري في بنية القصيدة

* تمثل القصيدة التوق العميق إلى نسيان المرض والبراء والعودة إلى البحيرة (العالم السفلي) حيث عصر ذهبي من الحب والعطاء.
* إنه توق الشاعر إلى الحب الذي يجد فيه الخلود في عالم يحجبه الموت، لكن الموت يعجز عن النيل منه ويتلاشى أمامه.

علي البطل

* هي إحدى القصائد التي كتبت في مرحلة المرض.
* شرح الأسطورة الواردة في القصيدة.
* القصيدة تعاني صدعاً في بنيتها ومحتواها، بل إنها بلغت حداً من الفشل لم تصل إليه قصيدة أخرى للشاعر.
* القصيدة قائمة على ثلاثة تصدعات في بنيتها، فهي تعاني التمزق بين المستوى الذاتي والمستوى الإنساني العام.
* يحيل الدارس في بداية قراءته إلى قراءة إحسان عباس، ولعل ذلك ما يبرر التقارب الشديد بين القراءتين في الآلية والنتائج.

عبد الرضا علي

* يقرأ القصيدة في إطار الحديث عن سعي السياب صوب تكوين نموذجه الفني الذي يقوم على الارتقاء بالدلالة الأسطورية إلى روح العصر ومتطلباته.
* القصيدة قائمة على استيحاء دلالة معاصرة من خبر أسطوري (بعد ذاتي متحد مع تاريخي).
* تفسير الرموز في إطار دلالاتها المعاصرة:-

  أ-الكنز الغريق: آلاف الكنوز التي يحرسها البشر الأرقاء.

  ب-السياب وعوليس دخلا الصراع مجبرين.
* تفسير عدم العودة بصراعات ومجازر العراق، فالعودة معناها العودة إلى الحرب، والسياب يود تبرئة نفسه من كل انتماء إلى الماضي.
* القصيدة قائمة علي بنية درامية عالية، وتوتر متصاعد، وصل فيها الشاعر إلى أعلى مؤشر في عملية الإبداع ومستوى تكنيكي لم يستطع تجاوزه فيما بعد، حيث حقق فيه التوحيد بين أجزاء القصيدة في صور ملتحمة وعضوية.

8-النهر والموت[1]

إحسان عباس

* هي إحدى قصائد مرحلة ما قبل ثورة تموز.
* القصيدة قائمة على بنية ثنائية:

1- نوعان من الموت: موت يفتن الصغار ويحقق العودة إلى الأم، وموت المواجهة في صفوف المكافحين ويحقق المشاركة مع الجماعة/ الانتصار.

2- الازدواجية في الصور والتقابل فيها.

3- قيام القصيدة على مقطعين متقابلين.

* الازدواجية في بنية القصيدة تعكس الازدواجية في إحساس الشاعر:

الحنين إلى الطفولة-الرغبة في الموت الصامد البطولي.

لا يلتفت الدارس كثيراً إلى البنية الأسطورية في القصيدة، من ثم يفسرها في إطار التناقض والصراع الذي عاشه الشاعر.

علي البطل

* تتم القراءة في إطار قراءة الدارس لقصيدة« تموز جيكور» إذ يرى فيها عنصراً مساعداً على الفهم والتأويل.
* اعتبار أن القصيدة تجسد أحاسيس الشاعر ومعاناته إثر تخليه عن النضال.
* .تفسير رموز القصيدة بناء على ذلك:

(نهر بويب هو معبد عشتار حيث يجب أن تقدم أضاحي النضال؛ بروز عنصر الحنين إلى التضحية والنضال)

* يعكس الشاعر الدلالة الأسطورية للماء إذ إن المعبد (النهر) ممثل للموت لا الحياة.
* القصيدة تأكيد لفكرة (تموز جيكور» وهي التعبير عن رغبة الشاعر في النضال والعجز عنه.

عبد الرضا علي

* يقرأ الدارس القصيدة ضمن فكرة «الحياة في الموت» وهي واحدة مما أسماه «التيمات الموضوعية» في شعر السياب. وتأتي القصيدة ضمن المرحلة التموزية أو ما أسماه الدارس «المحور الثوري» الذي ينتصر فيه محور الحياة في الموت.
* القصيدة قائمة على مقطعين/ محورين متقابلين: (الموت في الحياة/ الحياة في الموت) تمت معالجتهما من خلال المقارنة بين عالمين: عالم الطفل والإنسان البدائي (عالم غريب مشحون بالأخيلة البريئة) / عالم الرجل والإنسان المكافح (عالم الثورة على الواقع المرّ حيث يرفض الإنسان صور العبودية).

* القصيدة في دلالتها العامة انتصار لفكرة الحياة في الموت من خلال اختيار الموت الذي يفضي إلى الخلود عبر الموت لأجل الآخرين.

علي حداد

* هدف القراءة: استجلاء منافذ التمثل الشعري لخصوصيات حياة الشاعر.
* قراءة القصيدة متتالية مقطعاً تلو الآخر.
* مبررات اختيار القصيدة هي ثراؤها الكبير وامتلاكها إمكانية الاستجابة لمختلف التناولات النقدية، ولما بنيت عليه من تشكيل إيقاعي وصوتي متميز، ولعلوّ طاقة الخيال فيها.
* فرضية القراءة: السياب أخفى في القصيدة منكراته الشخصية على نحو غير مباشر.
* منهج القراءة: العودة إلى القصيدة مباشرة لقراءتها ثم مقارنة النتائج وعرضها على ما توصلت إليه القراءات الأخرى لها[2].
* التوقع الأول في القراءة أن القصيدة جاءت في قسمين يعبر كل منهما عن مفهوم خاص للموت.
* قراءة القصيدة من خلال تقسيمها إلى: بنية صوتية وموسيقية، بنية لغوية، وبنية دلالية[3].
* يتوقف الدارس عند الثنائيات ويقسمها إلى ثنائيات خارج النص، وثنائيات داخل النص، وهنا يدعم الدارس توقعه الأول حين يلاحظ أن الثنائيات توحي بحقيقة الوضع النفسي الذي عاشه الشاعر.
* ملاحظة البنية السردية في القصيدة (المقطع الأول: الرحلة فيه طفولية متجهة إلى الماضي، ويمثله (الشاعر النهر)، والمقطع الثاني بعد عشرين سنة والرحلة فيه رجولية متجهة إلى المستقبل)، وهي بنية درامية.
* تتبع تفصيلات حياة السياب الواردة ضمناً في صور القصيدة وجزئياتها، (هيمنة صور الذكريات من الماضي إلى تصور المستقبل).
* التأويل: القصيدة تحمل مستويين من الدلالة: سطح خارجي مباشر، وسطح عميق أخفى فيه الشاعر بمهارة منكراته الشخصية، وجعل بويب قناعاً لها، وهو التأويل المرتبط بفرضية الدارس الأولى والداعم لها.

٩-مرحى غيلان[1]

إحسان عباس

* هي إحدى القصائد التي كتبت بعد أحداث ثورة تموز التي هيمن عليها إحساس الشاعر بالحاجة إلى «جيكور» والسخط على المدينة.
* تمثل القصيدة سياقاً خاصاً في هذه المرحلة التي اختار فيها الشاعر الموت/العدم، وفقد القناعة بإمكان بعث تموز؛ فالشاعر فيها يحس بانتصار جيكور على المدينة.
* القصيدة قائمة على جدلية الموت/البعث. والأسطورة تمثيل لهذه الجدلية.
* وجود تموز، بعِل، المسيح يعني انتصار جيكور/ غيابهم يعني وقوع الكون في قبضة الأضداد (الموت يدعي أنه المسيح، النار تدعي أنها الماء، عشتار تصبح رمزاً للعقم)، والانتصار يعني الخلود.
* علاقة الأب بابنه هي ما يجمع المتناقضات، فهي قصة الانتصار على الموت في لحظة ما، من ثم هي انتصار الريف على المدينة والخضرة على الجفاف.
* الانتصار هو من نوع جديد فهو انتصار عبر الولادة المتجددة وليس السواعد المناضلة، من هنا فالقصيدة مليئة بعناصر (قوى) محركة ومتحركة (المطر، حبة الحنطة، الدم، بعل، عشتار، المسيح) وهي عناصر حياة لذا شكلت نقطة البدء والنهاية.

علي البطل

* تأتي القراءة ضمن متابعة فكرة المعاناة والخلاص بين رمزي تموز والمسيح، والقصيدة توظيف لهذين الرمزين في المجال الذاتي.
* القصيدة أنجح استخدام لهذين الرمزين في مجال الحياة الخاصة بالسياب، حيث تتسع رؤيته لنظرة إنسانية شمولية فيها.
* الموت فيها صورة من صور الحياة وليس نهاية لها.
* اتحاد بعل والمسيح ليس اتحاد تطابق في تمثيل فكرة واحدة فحسب، لكنه اتحاد تسلسل لهذه الفكرة، فبعل حلقة، والمسيح حلقة أخرى، والشاعر حلقة ثالثة، ومن خلال هذه الحلقات تستمر السلسلة البشرية.
* الشاعر وفق في ربط الرمزين بالسياق العام للقصيدة، لكنه أثقلها حين عكس دلالتهما على الخصب وذلك في حالة الموت[2]
* الشاعر يوفق في توظيف هذين الرمزين في المجال الذاتي عندما تتسع نظرته لرؤية إنسانية شمولية-كما في هذه القصيدة- ويخفق عندما تنغلق نظرته على واقعه الخاص في مرحلة المرض.

* تأتي قراءة الدارس للقصيدة في مقطعين مختلفين ومن خلال محورين هما: «قلب الأسطورة» و«المزج بين الأساطير».

* القراءة في المحور الأول: يذهب فيها
الدارس إلى أن الشاعر يرى الأرض قفصاً
من الدم والأظافر، وكل ما فيها ينقلب إلى ضده، والشاعر عمّم عالمه على الآخرين حيث التطاحن مستمر والغلبة للشر. (رؤية الشاعر سو داوية، قلبت دلالة الرموز الأسطورية لتوحي بالموت، الشاعر يستسلم للواقع ولا يرى إمكانية للتغيير).

* القراءة في المحور الثاني: الشاعر فيها يعيش عالماً حلمياً جميلاً ولدته لفظة «بابا»، وتم الجمع بين الرموز في حالة شبه متفردة هي الرغبة في الخلود، (هناك شر وخير، والرموز تبين صراع الإنسان في تحقيق الخلود).

* القصيدة في المحور الأول: لا بعث فيها ولا توجد إمكانية لذلك.

* القصيدة في المحور الثاني: هناك إمكانية لتحقق الخلود، بل إنه يتحقق من خلال قول الشاعر (هذا خلودي في الحياة تكن
معناه الدماء).

* القراءة تعطي تأويلين متناقضين نتيجة اقتطاع المقطع الشعري من سياقه

.

10-قصائد وفيقة[1]

جبرا إبراهيم جبرا

* يقرأ الدارس مجموعة «قصائد وفيقة»، انطلاقاً من هيمنة أسطورة الخصب والانبعاث على الشاعر.

* تحديد موقع القصائد من شعر السياب عبر الإحالة إلى سيرة حياته (هي وقفة قلقة بين تموزيات تمثل صراع المدينة المحتضرة من أجل ميلاد جديد، وأيوبيات تمثل صراع الشاعر المحتضر من أجل ميلاد جديد).

* التعامل مع القصائد كنص واحد متكامل يمثل مرحلة من حياة الشاعر، كما يمثل سمة فنية في شعره (الشاعر في هذه القصائد-على خلاف شعره-تعمد إغلاق المعنى دون أن يجمّل نفسه عناء كشف مغلقاته. ورغم أن الإشارات الواردة في هذه القصائد قد جاءت في معظمها في كثير من شعره السابق، إلا أن السياق الجديد، وشخصية وفيقة التي يحييها الشاعر فجأة، يجعلان لهذه القصائد ركناً خاصاً في عمله الشعري).

* الاستعانة بقصائد أخرى للشاعر لفهم الرموز وتفسيرها[2].

* تبدو شخصية «وفيقة» أحد مواطن الشك والغموض في القصائد، ويرجع الدارس إلى عناصر الرصيد الواقعي (سيرة حياة الشاعر) كموطن يقين يفسر من خلاله غموضها[3].

* «وفيقة» رمز يقرن من خلاله الشاعر مرحلتين من حياته: مرحلة الصبا، ومرحلة أول المرض الذي بات يأتيه بأصوات من القبر. (هي تحمل وجهين: وجه من الصبا، ووجه من عالم الموت لتلتقي ببرسيفوني وتموز وعشتار).

* ترد الأسطورة بصورة معكوسة حيث يلعب الشاعر دور عشتار وينزل إلى العالم السفلي حيث تنتظره وفيقة انتظار تموز لعشتار.

* الدارس يتقصى الأساطير الواردة في القصائد واحدة تلو الأخرى تبعاً لتاريخ كتابتها، مركزاً على المقاطع التي تشي بتوحد رموز السياب وأساطيره في أسطورة تموز وعشتار[4].

* تستنتج القراءة أن «لوفيقة» قيمة رمزية هائلة عبرت عن آلام الشاعر في فترة من أشد فترات حياته ظلاماً حيث سيطر المرض عليه عقب الخيبات السياسية المتلاحقة.

أنس داود

* تأتي ملاحظات الدارس على قصيدة «شباك وفيقة» في إطار انتقاده لاستعراض السياب ثقافته من خلال الأسطورة.

* يبدو في القصيدة تصنع الشاعر في الجمع بين مجموعة من الإشارات والرموز لتكوين بنائها الفني.

* الأساطير فيها عبارة عن إشارات مقحمة على السياق الشعري بحيث لا تخسر القصيدة

شيئاً إذا أسقطت منها[5].

* حشد الأساطير يتنافر مع التجربة الشعرية البسيطة في القصيدة (نكرى صبية أحبها الشاعر في صباه ثم ماتت).

* يفضل الدارس المقطع الأخير في القصيدة لتناسبه مع المستوى الشعوري للتجربة، ويرى أن الشاعر لو اقتصر عليه لأصابت القصيدة حظاً أكبر من التأثير في نفوس قرائها.

علي البطل

* تأتي القراءة في إطار الرد على اعتراض أنس داود على القصيدة.

* التجربة في القصيدة ليست بسيطة (هي ليست مجرد رثاء امرأة أحبها الشاعر، إنما هي وقوف الإنسان النوع في مواجهة مشكلته الأزلية: الموت).

* الإفادة من بعض علامات الترقيم الواردة في القصيدة (النص في شكله الخطي الطباعي) كموضع يقين يدعم التأويل (وضع الأقواس حول: «كجليل تنتظر المشية» ؛ ففي ذلك دليل على استحالة الإفلات من الموت، ولذلك حبس الشاعر الأمنية بين قوسين).

* الأسطورة في القصيدة تؤكد استحالة هذه الأمنية.

* الشاعر أفسد استخدامه الجيد للتداعي الأسطوري بانحرافه عن الأسطورة نحو الحديث المباشر ما بين بداية القصيدة ونهايتها (الأسطورة لازمة مهمة وضرورة للقصيدة)[6].

* إخفاق الشاعر في هذه القصيدة لا يرجع إلى إقحام الأسطورة بل إلى الانصراف عن جوها ودلالاتها إلى فلسفة الموت والحياة بالحديث المباشر.

11-إرم ذات العماد[1]

إحسان عباس

* القصيدة أحد قصائد مرحلة المرض، وهي إحدى قصيدتين اهتم الشاعر فيهما بالبناء الفني[2].
* تتم القراءة في إطار المقارنة مع «المعبد الغريق»، ومبرر ذلك وجود مشابهة شكلية بينهما:
* افتتاح الحديث براوٍ في كل منهما.
* اشتراك المعبد وإرم في الاختفاء عن الأنظار.
* يمثل كل من المعبد وإرم رمزاً مستقلاً ؛ فالمعبد يمثل السعي نحو المستقبل، بينما تمثل إرم حلم الماضي.
* بناء القصيدة بسيط يعتمد على الاكتفاء بقصة قصيرة مع الاعتماد على بعض ضروب الربط والاستنكار من خلال:
  1- الربط بين البحث عن اللؤلؤة ونجمته البعيدة.
  2- تذكر قصة عنترة وعبلة.
  3- تذكر السندباد وطوافه حول بيضة الرخ.
  4- رؤيته لنفسه كناسك لا يقبله الإله في حماه وهو يدعو مسترحماً.
* حققت الانتقالات السابقة-التي لم تتحول إلى استطرادات- العمق للأسطورة وزادتها خصباً وإيحاء.
* رغم ذلك جاءت خاتمة القصيدة مدرسية توضيحية، إذ قدم الشاعر فيها التفسير الختامي لأسطورته.

أنس داود

* تأتي القراءة في إطار حديث الدارس عن محاولة الشاعر في دواونيه الأخيرة الممثلة لمرحلة المرض، إخصاب أدواته الفنية عبر اكتشاف رموز الطفولة وعلاقاته بالأم والقرية مما أعطى بعض قصائده الإيحاء والبعد عن المباشرة.
* القصيدة تمثل عثور الشاعر على رمز للأمل الهارب.
* تعد هذه الأسطورة آخر الرموز الأسطورية التي استخدمها السياب.
* اعتماد آلية تقديم موجز نثري يشرح حكاية القصيدة.
* ملاحظة تمهيد الشاعر لقصيدته بمهاد واقعي يتصل بالنبع الذي كان يستقي منه رموزه في هذه المرحلة (الطفولة والقرية).
* اعتماد آلية أخرى في القراءة تستخدم المقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة لـ«نسيب

عريضة» تدور حول توظيف الرمز ذاته، من خلال المقارنة بين الفكرة العامة عند كل منهما[3].

* نتيجة القراءة: استطاع السياب أن يمنح «إرم» الأسطورة تشخيصاً فنياً جعل لها وجوداً حياً في نفوس متلقي القصيدة، ولعل هذه القصيدة كانت الومضة الأخيرة من عبقرية السياب في استخدام الرموز الأسطورية، وإعطائها حياة في شعرنا الحديث.

عبد الرضا علي

* القصيدة هي أحد نماذج سعي السياب نحو تكوين نمونجه الفني الذي يرتفع بالدلالة الأسطورية إلى روح العصر ومتطلباته[4].
* تقوم القراءة على ملاحظة الشبه بين هذه القصيدة وقصيدة «المعبد الغريق» في المبنى العام لكل منهما.
* القصيدة ذات بناء درامي متوتر، وبنية تصاعدية استخدم فيها الشاعر تقنية حديثة هي أسلوب «الراوي».
* تلعب الاستذكارات والتداعيات دوراً مهماً في تعميق التوتر، والبنية الدرامية، وإثارة مشاركة القارئ فيها.
* القصيدة مثال للنموذج الفني المكتمل الذي حملت فيه الأسطورة دلالات معاصرة عبر درامية متوترة، بل لعلها من خيرة قصائد السياب الموظفة للأسطورة.

12-مدينة السندباد[1]

إحسان عباس

* هي إحدى القصائد التي كتبت بعد أحداث العراق الدامية عام 1960م.

* الوقوف في القراءة عند خاتمة القصيدة؛ فهي على خلاف القصائد السابقة لا تنتهي نهاية مشرقة بأمل البعث، إنما تنتهي بما يناسب الجو العام فيها.

* تتوقف القراءة عند أمرين في القصيدة:-

* الجمع بين موت عشتار (أي حلول الجدب والعقم) وبين رجم الزوجات (والرجم يعني الخيانة) وهذا كلام غير ملتئم-كما يرى الدارس، فهو يشكل فجوة (فراغاً) في النص يكسر أفق توقعه. وفي سبيل تحقيق التلاؤم في القراءة يفسره الدارس بأن الرجم هنا بمعنى الضرب غير المعلق بحد من الحدود.

1- قول الشاعر بعد ذكر الزوجة: «وللنخيل في شطها عويل»، وهو فجوة أخرى تواجه التأويل السابق، من هنا يرى الدارس أن إسراع الشاعر بذكر النخلة (وهي رمز للأم) يدل على أن العقل الباطن لديه لم يستطع أن يقف مرتاحاً عند ذكر الزوجة وحدها، وهذا يدعم إخراج الرجم عن حد الخيانة في تأويله السابق[2].

* القصيدة فيها إنكار للبعث الأسطوري جملة، وفي ذلك يرد الدارس على من ذهبوا إلى أن «البعث» قاعدة ثابتة في شعر السياب.

* يتعامل الدارس مع النص من أفق توقع مسبق يدفعه إلى تحديد ماهية الرموز الملائمة لهذه القصيدة، فيذكر أن السياب عاد في هذه القصيدة إلى رمزه القديم المحبب «قابيل»، ويرى أن «قابيل» من أشد الرموز ملاءمة لموضوعه في قصائد ما بعد الثورة عامة، لكن الشاعر استبعده-إلا قليلاً، وآثر عليه رموز تموز وعشتار والمسيح ويهوذا وسربروس[3].

* نتيجة القراءة أن القصيدة فيها إنكار للبعث الأسطوري، وهو موقف كوني ورؤية وجودية.

علي البطل

* القصيدة هي إحدى قصائد مرحلة ما بعد الثورة، وهي استمرار للفكرة الواردة في «مدينة بلا مطر»، في اعتماد ضرورة التضحية لبعث المدينة، والتعبير عن واقع العراق.

* استدعاء العناصر التي تصور الطقوس الأسطورية، والتي تمثل فشل عشتار في بعث تموز، والخصب الزائف.

* الصورة في القصيدة تطوير للصورة في «مدينة بلا مطر» حيث وصلت القرابين الزائفة إلى عشتار مما جعلها ترجم الزوجات اللاتي قدم أبناؤهن تلك القرابين.

موت عشتار–على خلاف الأسطورة الأصلية–يرمز إلى استمرار الجدب في العراق.

الاختلاف في تأويل دلالة «الموت» ودلالة «الرجم» عن إحسان عباس:

أ–الموت الذي يعني «حلول» الجدب والعقم هو موت تموز، أما موت عشتار في القصيدة فهو «أبدية» الجدب والعقم واستمرارهما.

ب–استدعى إحسان عباس عنصر الخيانة وربطه بالرجم، لكن الدارس هنا يتوسع في مفهوم الخيانة، ويرى فيه خيانة الحياة كافة، وأساس التأويل العودة إلى رصيد النص بعناصره الأدبية (صورة من قصيدة «المومس العمياء»). من هنا فإن تأويله للرجم هو رجم عشتار للزوجات لخيانتهن الحياة وفشلهن في إنجاب من يضحي للربة ويحفظ استمرار الحياة[4].

13-«العودة لجيكور» و«رؤيا في عام 1956»[1]

علي البطل

* تمثل القصيدتان مرحلة ابتعاد الشاعر عن النضال السياسي، وإحساسه بعدم التوازن، مما أدى إلى اختلال رؤيته اختلالاً شديداً.
* تشترك القصيدتان في بعض العناصر وهي:-
  أ-جو الحلم والرؤيا الذي يفسح المجال أمام التصوير خارج الواقع.
  ب-المنطلق الواحد الذي يتمثل في الهجوم على فترة تاريخية معينة.
* الصلة بين الشاعر وواقعه مبتوتة تماماً، فهو يبدأ من رؤى المنام التي تؤدي إلى ارتباط المتناقضات.
* يحمل المسيح دلالة مضادة لدلالاته الصحيحة، وهي دلالة «موت» عدو الحياة والخصوبة في «العودة لجيكور».
* يحمل المسيح وتموز دلالة المعاناة دون نتيجة في «رؤيا عام 1956» بل إن المسيح يلتبس بنقيضه يهوذا.
* رؤية الدارس لتوظيف الأسطورة القائمة على العودة إلى دلالتها الأصلية جعلته يرى أن براعة الشاعر في المزج بين المتناقضات جاءت ظاهرية: (لا مبرر لتوحيد يهوذا بالمسيح، والظلام بالنور، والمجرمين بالأبرياء، ولم تقنع الطقوس الوثنية التي أقامها الشاعر بمنطق التوحيد)
* تبرير فشل التوحيد بين الرموز باختلال التوازن في الرؤية عند الشاعر نظراً لاهتزاز مواقفه السياسية.
* القصيدة مثال على ضعف توظيف رمزي المسيح وتموز.

عبد الرضا علي

* يقرأ الدارس فقط «رؤيا في عام 1956» وهي أحد الأمثلة على ظاهرة التهويل والتعميم الفكري في مرحلة ما بعد الثورة.
* يتضح فيها تضخيم الصور المفزعة دون اهتمام بالمبنى الجمالي ذي التوظيف الفني.
* استعمالات الرموز قسرية لا تقوم على ضرورة فنية، كما أنها رموز مكشوفة وظاهرية.
* إحالة الرموز إلى مقابلها الواقعي لإثبات ذلك (عشتار رمز مكشوف لحفصة،تموز وعشتار رموز مكشوفة لأحداث الموصل، السخرية من الشيوعيين والمبالغة في ذلك).
* شرط توظيف الأسطورة تحميلها دلالات معاصرة مع الإبقاء على سماتها الرمزية وهذا ما لا يتوفر في هذه القصيدة.

ب –القراءات في إطار الرصيد الأدبي

قراءات في «أنشودة المطر»[1]

نذير العظمة

* تهدف القراءة إلى المقارنة بين القصيدة وقصيدة إليوت «الأرض الخراب» بحثاً عن وجود التشابه والاختلاف بين الشاعرين.

* اعتماد آلية المقارنة المباشرة عبر إيراد مقاطع شعرية متقابلة أو متماثلة من كلتا القصيدتين[2].

* نتيجة المقارنة:

أ–هناك اختلاف في الرؤيا بين الشاعرين إذ إن الأمل بالبعث وتجدد الولادة هو السمة الأساسية عند السياب، في حين أن رؤيا إليوت مناقضة لذلك، إذ لا ماء يبعث الأرض الخراب في الحضارة الغربية.

ب–«أنشودة المطر» تحمل اتجاهاً ثورياً إذ يصر السياب على أن المستقبل للولادة الجديدة، في حين أن الموت مهمين على «الأرض الخراب».

جـ–انطلق السياب من رؤيا مرتبطة بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية لمحيطه في حين انطلق إليوت من أرضية دينية، ورفع رؤياه إلى مستوى تراجيدي للأزمة الحضارية.

د–الموضوعة الأساسية عند إليوت هي الاحباط الديني والجنسي، في حين أن الإنسان، العدالة، والحرية هي ما يكمن عند السياب.

* التقى الشاعران في اعتبار الموت البوابة العريضة للولادة الجديدة.

محمد عبد الحي

* تبدأ القراءة من إحساس الدارس بخيبة الأمل تجاه ما ورد حول المصادر الأسطورية في هذه القصيدة، حيث يهيمن شبح إليوت على نقد شعر السياب.

* هدف القراءة تقديم ما يدحض التسليم بأثر إليوت عبر ثلاثة محاور:

أ–الربط بين القصيدة والتراث الاستسقائي ورمزية المطرفي الشعر العربي.

ب–الفصل بينهما وبين أثر «الأرض الخراب» لإليوت.

جـ–التدليل على أن الأثر الأجنبي المباشر فيها هو أثر قصيدة شيللي «أنشودة إلى الريح الغربية».

* في سبيل تحقيق المحور الأول تبحث القراءة في أصول طقوس الاستسقاء ورمزية المطرفي الشعر العربي[3].

* رد نجاح القصيدة إلى بعثها لتلك الرمزية العربية واستنطاقها في المناخ السياسي المعاصر

إذ إنها رمزية يألفها القارئ العربي.

* يعتمد الدارس في نفي المحور الثاني على آراء السياب المبكرة بإليوت التي تصفه بالرجعية، كما أن فهم السياب غير المستقيم للقصيدة جعله يقرأ ما أراد أن يجده فيها وليس ما فيها حقيقة. فكان ما أفاده السياب من قصيدة إليوت هو اعتمادها على هيكل من رموز البعث والموت حيث نبهت السياب إلى الإمكانات الضخمة في طقوس الاستسقاء وتراث المطرفي الشعر العربي.

* تختلف القصيدتان أيضاً في أن الجوانب السياسية التي شغلت السياب لا تتماشى مع فكر إليوت، كما تختلفان في طريقة التعبير والهيكل العام واللغة الشعرية[4]. غير أن العظمة علل تحويل الرمز باختلاف الرؤيا بين الشاعرين، كما أن التأثير لا يعني النقلِ الحرفي إذ تبقى للشاعر حرية إيجاد رموزه الخاصة وصنعها أو التحوير فيها وفقاً لرؤيته الخاصة، وهذا ما لا يلتفت إليه الدارس.

* في محاولة إثبات تأثير شيللي يركز الدارس على صورة شيللي صاحب الآراء السياسية والثورية ليفسر التأثر بين الشاعرين.

* يعتمد الدارس على إجراء المقارنة بين أفكار الشاعرين وأبيات من قصائدهما لا سيما من بدايات السياب الشعرية.

* القصيدة التي يفترض الدارس تأثر السياب بها هي «أنشودة للريح الغربية «وسمات التأثر هي:-

أ-تشابه الموضوع وهو البعث الشامل اجتماعياً وروحياً وفكرياً.

ب-تشابه اللغة وعناصرها.

جـ-تشابه طريقة توليد الصور.

د-التشابه في العناصر التي تم الاعتماد عليها لا سيما«القمر»«والنجوم»و «الشمس«التي تنعكس أضواؤها على الماء.

* نتيجة القراءة: يلتقي السياب وشيللي في القصيدة، كما أن المادة المكونة لقصيدة السياب من صميم تراث الاستسقاء العربي، وصاغها السياب بشكل عصري لعبت قصيدة شيللي دوراً حاسماً فيه؛ أما أثر إليوت فلم يتعد تنبيه السياب إلى رمزية المطر في التراث العربي.

علي الشرع

* تهتم القراءة بالبحث في العلاقة بين «أنشودة المطر» والمصادر الثقافية لاسيما إليوت.

* الرؤية التي ينطلق منها الدارس أن التأثر بشكل إيجابي ضروري لكل الحضارات.

* الالتفات إلى وجود مصادر حضارية إسلامية لم تتم الإشارة إليها في مصادر «الأرض اليباب»، ويستوقف الدارس التشابه الدقيق بين أفكار الأرض اليباب ورسائل «إخوان الصفا»، وهي صلة لم يشر إليها إليوت أو دارسوه.

* تحديد نقاط الالتقاء بين الشاعرين لاسيما وقوفهما عند سرّ قدرة المطرفي بعث الحياة، وتساؤلهما الحزين عن تجدد الحياة متجاوزة حدود الموت باستمرار.
* تحديد الفرق الجوهري بين تطلعات الشاعرين إذ يعتمد إليوت على عنصر الخراب في حين يبتهج السياب لانبثاق الحياة بالقدر الذي يسلمّ فيه بحتمية الموت.
* الوصول إلى هذه النتائج تم عن طريق اتباع آلية المقارنة المباشرة بين أبيات لكلا الشاعرين.
* نتيجة القراءة: الاقسام التي استحوذت على فكر السياب ووصلت إلى قصيدته هي تلك التي دارت حول قضايا فكرية أوحضارية عامة من الممكن أن تتناقلها الأمم والشعوب على اختلاف أذواقها، ذلك لسهولتها عليهم وقربها من فهمهم[5].

رمضان الصباغ

* يدخل الدارس توظيف الأسطورة ضمن آلية استخدام التناص وتقنية القناع في الشعر، من هنا فإن المشكلة التي تواجه الشاعر والمتلقي هي مشكلة الثقافة، إذ يحتاجها الشاعر لإبداع نصه، ويحتاجها المتلقي لكشف الرموز؛ فالشاعر يحيل في نصه إلى نصوص غائبة شعرية أو دينية، مما يتطلب منه فهماً لها كي يستطيع إدماجها في نصه. أما المتلقي فإنه يحتاج معرفة بكل تلك النصوص الغائبة، ويحتاج مخزوناً معرفياً حتى يتسنى له إثراء قراءته للنص وفك رموزه[6]. مما يشير إلى إدراك الدارس لفاعلية القراءة، وحاجة النص الذي يوظف الأسطورة إلى قارئ مخصوص يتمتع بذخيرة معرفية مناسبة تمكنه من فك غموض النص.
* يقرّ الدارس أن تيار الحداثة-والسياب أحد أعلامه- كان واقعاً تحت تأثير الخطاب الإليوتي ذي التوجه الأسطوري، لاسيما في قصيدته «الأرض الخراب».
* اعتبار«أنشودة المطر» إحدى القصائد الطويلة التي تمثل فيها المنهج الأسطوري، وكانت «الأرض الخراب»أحد مصادرها.
* لا تعتمد القراءة على البحث في العلاقة بين القصيدتين فقط، بل تهتم أيضاً بقراءة بنية القصيدة ومتابعة الحركة فيها:(إعطاء ملاحظات شكلية إحصائية حول نوع الجمل المستخدمة في مطلع القصيدة ودلالة ذلك الاستخدام، وربط الانتقال من السكون إلى الحركة عبر الانتقال من الاسم إلى الفعل، ببدء الحياة في الأرض بعد أن كانت خربة).
* استدعاء الأبيات التي يتناص فيها مطلع القصيدة مع مفتتح «الأرض الخراب».
* ملاحظة تشابه المحور الأساس بين القصيدتين وهو الماء/المطر.
* الصراع الاجتماعي في الأنشودة هو جزء من دورة الحياة/الخصب التي يحملها إطار القصيدة الرمزي، وهو ما يشكل العلاقة بين رموز القصيدة ككل.
* نتيجة القراءة: تمثلت الأنشودة أسطورة الخصب والانبعاث متأثرة في ذلك بقصيدة إليوت،

ذلك التأثر الذي لم يقف عند حدود الدلالة والإفادة من الأسطورة، بل تجاوزه إلى تشابه الصيغ الشعرية عند كل منهما. وفي ذلك تحقق الأسطورة أمراً مزدوجاً فهي مصدر خصب وغنى للنص من جهة، ومصدر تميز للشاعر من جهة أخرى، وعامل يحفز القراءة والقارئ على الغوص في النص ومحاولة اكتشاف أعماقه من جهة ثالثة، وذلك ما يحقق للنص فرادته وثراءه.

أحمد زياد محبّك

* يصف الدارس منهجه بأنه قراءة ثقافية حرة تعتمد على محاولة اكتشاف الاستدعاءات الثقافية المتعددة في النص، انطلاقاً من أن ثقافة الشاعر هي التي تشكل مكمن الاختلاف بين جمهور المتلقين وجمهور الشعراء؛ فثقافة الشاعر تساعده على التجديد في الشعر، بينما ينطلق جمهور المتلقين مما ألفوه من شعر ومعايير سابقة تجعلهم يتلقون الشعر بوسائل قديمة، مما يحدث لديهم صدمة تجعلهم ينفرون من الجديد وينكرونه[7]

* يحدد الدارس مقصده بـ «قراءة ثقافية حرة» بأنها قراءة تقوم على ما تستدعيه القصيدة من إشارات ثقافية توحي بها للقارئ، وله أن يستوحي ما يشاء بقدر ما يمتلك من ثقافة، وبما ينسجم مع النص ولا يخالفه أو يناقضه، مما يعني أن القراءة تستفيد من مفهوم «التناص»، أي أنها تنطلق من النص لكنها تعتمد على القارئ لإعادة بنائه[8].

* يقرأ الدارس الأنشودة من خلال شكلين من أشكال الاستدعاء الثقافي:

أ-الاستدعاء غير المباشر: ويرجع إلى بناء عام أو مفهوم كلي، والاستدعاءات هنا عبارة عن صور وملامح غائمة تتحرك في نفس القارئ، ويبعث عليها النص، وقد يقبلها قارئ في حين ينكرها آخر.

* (يدخل في هذه الاستدعاءات استدعاء أسطورة تموز عبر صور انبعاث الحياة بعد الموت، إيحاء العينين في مطلع القصيدة بعيون ميدوزا رغم الاختلاف بينهماإلخ)

ب-الاستدعاء المباشر: وتحفز عليه كلمة أو جملة أو بناء صريح (مثل بعض الاستدعاء من القرآن الكريم، أو من شعر أبي القاسم الشابي وغيره).

* هكذا تسعى القراءة لاختيار الانفتاح على النص، ومن ثم الانفتاح على آفاق حضارية متعددة.

هوامش القصائد

أ-قراءات القصائد في إطار الرصيد الاجتماع/ التاريخي:-

1- مدينة بلا مطر

1 - انظر القراءات التفصيلية لهذه القصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص308-311؛ إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج2، ص161-173؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص122-129؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص110، 111؛ ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ص43-48. ويجدر ملاحظة أنه تم عرض القصائد تبعاً لعدد مرات ورودها في الدارسات السابقة في هذا الفصل، ثم حسب موقعها في أعمال السياب.

2 - تجدر ملاحظة أن الدارس يعطي حكماً مخالفاً لهذا الحكم في جزء آخر من دراسته حين يذكر أن السياب تقمص من الأسطورة ما يوافق منطقها، وكان السياب في مرحلة «أنشودة المطر»- التي وردت فيها هذه القصيدة- يؤمن بانتصار الحياة على الموت، والخير على الشر، لذلك كانت رموزه مستمدة من طبيعة تلك المعاناة. بدر شاكر السياب، ج4- خصائص مختارات، ص10، 11: ويجدر بالذكر أنه قد سبق إيراد قراءة بشير العيسوي النفسية للقصيدة في الفصل الأول من هذا البحث، التي خالف فيها القراءات السابقة معتبراً أن القصيدة تمثل ردة الشاعر على المدينة والثورة، ولم يلاحظ فيها نمواً أو تطوراً في بنية القصيدة. كما يجدر بالذكر أن محمد الجزائري قد تبنى رأي علي البطل حول هذه القصيدة، بل إنه يكرره بحرفيته، ويختار العناصر ذاتها التي يرجع إليها علي البطل، ويصل إلى التأويل ذاته لدلالة القصيدة. محمد الجزائري، القاتل والضحية، ص85-87. كما اعتبر عيسى بلاطة القصيدة أحد أمثلة نجاح التوظيف الأسطوري عند الشاعر، الذي عبر فيه عن واقعه المعاصر من خلالها:-
ISSA J.BULLATA, "The poetic Techinique of Badr Shakir AL-Sayyab, P:241.

3 - من ذلك مثلاً تأويل عبارة «السحب المصبوغة» بالعودة إلى قصيدة «مدينة السندباد»، وصورة «النار التي تطفئ النار» بما ورد في قصيدة «بورسعيد». الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، هامش (13)، ص123. ويجدر ملاحظة أن الدارس قد أطلع على قراءة إحسان عباس وقام بمناقشة بعض آرائها. المصدر نفسه، ص129.

2-رحل النهار

1 ـ انظر القراءات التفصيلية لهذه القصيدة على التوالي: علي البطل، الرمز الأسطوري عند بدر شاكر السياب، ص190-192؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص130، 131؛ مفيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص516-524؛ ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ص60-63؛ علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، ص91-95 .

2 ـ يجدر بالذكر أنه قد سبق إيراد قراءة عزالدين إسماعيل للقصيدة في الفصل الأول من هذا البحث، ويجدر بالذكر أيضاً أن حسن توفيق قد اعتبرها أحد أمثلة التوظيف الأسطوري الناجح عند السياب. شعر بدر شاكر السياب، ص324.

3 ـ مبرر ذلك أن السندباد لم تكن له زوجة تنظره، وأن «آلهة البحار» ترتبط بعوليس وجو الأوديسة. عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص130، 131.

وظيفة الأسطورة كما يحددها الدارس هي الخروج من الانفعالية المباشرة عبر بنية شبه قصصية، السماح بالامتداد التاريخي من خلال تعبير الشاعر عن واقع معاصر له. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص519، 521.

4 ـ وظيفة الأسطورة كما يحددها الدارس هي الخروج من الانفعالية المباشرة عبر بنية شبه قصصية، السماح بالامتداد التاريخي من خلال تعبير الشاعر عن واقع معاصر له. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص 521، 519 .

3-جيكور والمدينة

1 ـ انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص314-316؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص139-142؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص133؛ مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص64، 65. ويجدر بالذكر أن إيليا الحاوي قد قدم قراءة لهذه القصيدة في إطار علاقة الشاعر مع المدينة دونما إشارة إلى الأسطورة. بدر شاكر السياب، ج2-أنشودة المطر، ص127، 128.

4-المسيح بعد الصلب

1 ـ انظر قراءات القصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص316-318؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص155-161؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص127-129؛ مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص354-357.

2 ـ يجدر بالذكر أن علي عشري زايد يعطي حكماً مشابهاً على هذه القصيدة حيث رأى أن الشاعر وفق بشكل كبير في توظيف رمز المسيح للتعبير عن تجربة خاصة هي تضحية الشاعر في سبيل أمته، كما أنه نجح في التوحد مع رمز المسيح دون أن تبدو الشخصية مقحمة على التجربة. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص233، 236، 237. كما اعتبر حسن

توفيق هذه القصيدة أحد أمثلة التوظيف الناجح للأسطورة عند السياب، شعر بدر شاكر السياب، ص324؛ ورأى عبدالجبار عباس-في قراءته النفسية- أن القصيدة قائمة على إيقاع هادي حزين تتناوب فيه الأنغام والضمائر في بناء مركب متساوق، نتيجة إيمان الشاعر بفكرة التضحية، مما انعكس على بناء قصيدته. انظر الفصل الأول من هذا البحث، ص75. مما يعني أن القراءات تكاد تتفق على نجاح السياب وجودة بنية القصيدة، عدا قراءة إحسان عباس السابقة.

5-تموز جيكور

1 - انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص324، 325؛ أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص275-279؛ ويجدر بالذكر أن الدارس هنا يحيل على إحسان عباس ورأيه في أن السياب كان يعتقد بإمكانية بعث تموز حين يحس بالتفاؤل، والعكس صحيح، وأن الشاعر في هذه القصيدة قد اختار الراحة والعدم الأبدي. ويرى أنس داود أن ماكان يشوب السياب أحياناً من يأس وريبة يرجع إلى تلهفه على البعث وإحساسه بتأخر مقدمه. المصدر نفسه، ص275، 276؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص134-139؛ محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص291-293، 297. ويجدر بالذكر أن إيليا الحاوي قد انتقد توظيف السياب للأسطورة في هذه القصيدة-وإن لعبت في بعض الأحيان دور كشف أبعاد جديدة للأشياء عند الشاعر. وهو يلاحظ جدة رمزي «الملح» و«القمح» الواردين في القصيدة، إلا أن السياب يظل -كما يراه الدارس- مسرفاً في توظيف الأسطورة. بدر شاكر السياب، ج2، ص110-121.

2 - يجدر بالذكر أن الدارس يعيد الكلمة إلى النص عند إيراده في دراسته ليؤكد على أهميتها. علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص138.

3 - يجدر بالذكر أنه سبق إيراد قراءتين أخريين لهذه القصيدة في الفصل الأول وهي قراءة عبدالجبار عباس الذي تعامل مع القصيدة ضمن إطار فكرة التضحية، وأنها تمثل صراعاً نفسياً داخل الشاعر بين الإيمان بالتضحية والإحساس بلا جدواها. الفصل الأول من هذا البحث، ص 72؛ وقراءة محمد العبد حمود الذي يكتفي فيها بمجرد شرح الرموز عبر إحالتها إلى مقابلها الواقعي. الفصل الأول من هذا البحث، ص55.

6-سربروس في بابل

1 - انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي: علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص131-133؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعو السياب، ص118، 119؛ إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج2، ص149-161؛ أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص287-290.

2 - يجدر ملاحظة أن إحسان عباس قد سبقت له الإشارة إلى صفة التهويل والمبالغة في الرعب، وقد وضع هذه القصيدة ضمن مجموعة ما أسماه بـ«قصائد الرعب»، غير أن إحسان عباس قد رأى فيها بنية مصطنعة تقوم على افتعال البعث في النهاية. بدر شاكر السياب، ص329، في حين أن علي البطل لم يشر إلى هذا الضعف أو الخلل في بنية القصيدة-كما لوحظ في قراءته.

3 ـ يجدر بالذكر أن علي حداد قد أورد هذه القصيدة مثالاً على هيمنة أسطورة تموز على الشاعر في مرحلة خصبة من حياته، ويرى أن القصيدة تمثل مستويين من التعبير: مباشر يتمثل في أسطورة تموز، وغير مباشر يعبر فيه الشاعر عن موقفه من الحكم في العراق، كما يرى أن هذا التعبير عن مسألة آنية لا يضير بالشاعر؛ فعلى مستوى الرمز يمكن النظر إلى بابل على أنها ملجأ الشاعر ومهربه كأي شاعر رمزي، ويمكن النظر إلى فكرتها على أنها تجسيد لكل مدينة تقع فريسة حاكم مستبد. أي أن الأسطورة قد انتقلت بالنص من المحلية والآنية إلى الإنسانية الشاملة. علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص132، 133. ويجدر بالذكر أيضاً أن محمد الجزائري قد تابع علي البطل في قراءته لهذه القصيدة، وقصيدتي «مدينة بلا مطر» و«مدينة السندباد» واستدعى العناصر ذاتها. محمد الجزائري، القاتل والضحية، ص101-108.

7-المعبد الغريق

1 ـ انظر قراءات القصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص378-381؛ والقصيدة الثانية التي يتحدث عنها الدارس هي «إرم ذات العماد»؛ جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص61-65؛ عليْ البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص187-189؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص140-142. ويجدر بالذكر أنه قد سبقت الإشارة إلى قراءة أمطانيوس ميخائيل الأيديولوجية للقصيدة، وأنها لم تلتفت إلى الأسطورة حيث اكتفى الدارس بالقول إنها تطرح مشكلة الجوع والصراع بين الطبقات. انظر الفصل الأول من هذا البحث، ص93، كما يجدر بالذكر أن علي حداد رأى أن السياب في القصيدة يحاول دعوة الضمير البشري إلى الصحو من خلال فكرة «المعبد الغريق»، ومن خلال ذلك يفسر دور عوليس على أنه البطل المنقذ الذي يدعوه السياب لحل مشكلات العصر، حيث البحيرة رمز لمشكلات العصر وأزماته، ولا يرى الدارس أي خلل في بنية القصيدة. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص125-128، وفي ذلك يمكن القول إن إحسان عباس وعلي البطل هما من ذهب إلى ضعف بنية هذه القصيدة على خلاف عدد من الدارسين الآخرين.

8-النهر والموت

1 ـ انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص311-313، ويجدر بالذكر أن القراءة تحمل بعض سمات القراءة النفسية، لاسيما حين يركز الدارس على إحساس الشاعر بفقد الأم وحنينه إلى العودة إليها؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص136، 137، عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص173-175. علي حداد، بدر شاكر السياب، ص145-183، ويجدر بالذكر أن الدارس يفرد القصيدة بالقراءة -دون غيرها- في فصل مستقل من كتابه هو الفصل الرابع، ويقدم ملاحظات حول خصائص تجربة السياب الشعرية بشكل عام قبل البدء في القراءة، ومنها الانشداد إلى المكان لإثارة ذكرياته، ثنائية الرؤية وتشكيل وجود الأشياء في ضوئها؛ فشعره صراع بين ثنائيات متضادة.

ص152، 153. ويجدر بالذكر أنه قد سبق إيراد قراءة لأبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري في الفصل الأول يتعامل فيها مع القصيدة من منظور ديني، ويفسر «البعث» فيها على أنه استمرار الشاعر وخلوده من خلال شعره. انظر الفصل الأول من هذا البحث، ص119. كما يجدر بالذكر أن ميشال خليل جحا قد أورد بعض الملاحظات حول القصيدة أيضاً، وخالف القراءات السابقة في رؤيته بأن القصيدة قائمة على ثلاثة محاور (وليس محورين متقابلين) هي: الطبيعة ممثلة بالماء والبحر والنهر والمطر؛ الإنسان ممثلاً بالشاعر، الزمن المتحرك. غير أنها في نهاية الأمر حركة جدلية بين الموت والحياة، تبرير للخيبة التي يحسها الشاعر في عالم السياسة، وترافق ذلك مع إحساس الشاعر منذ البدء بأنه والموت متلازمان، وأنه نذر نفسه للألم والفناء. ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص130 ويجدر بالذكر أيضاً أن إيليا الحاوي قدم قراءة لهذه القصيدة حيث وجد فيها سمات لرومانسية السياب، وأن تجربته فيها كتجربة المهجريين في الحنين، إلا أن حنين السياب إنساني عبرت عنه الأسطورة. من هنا فسر الحنين لبويب بالحنين إلى الأصول والجذور الأولى المتصلة بسعادة الإنسان. فكانت تجربة الشاعر في القصيدة متأرجحة بين الرومانسية والصوفية. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(2)، ص134-140.

2 ـ يورد الدارس بعض آراء الدارسين في القصيدة قبل قراءتها، على خلاف ما ذكره في البداية. علي حداد، بدر شاكر السياب، ص155-161.

3 ـ يحلل الدارس الأصوات المفردة وسماتها وعدد مرات تكرارها، ثم البحر الذي كتبت عليه، كما يحلل نظام الجملة في البنية اللغوية، مستخدماً آلية الإحصاء في كل ذلك، المصدر السابق، ص161-182.

9-مرحى غيلان

1 ـ انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص325-328؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص170-174؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص131، 132.

2 ـ تجدر الإشارة إلى أن الدارس يذكر أن السياب قد وقع هنا تحت تأثير صور استمدها من إيديث سيتويل ولم ينجح في توظيفها. علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص174؛ كما يجدر ملاحظة أن إحسان عباس لم يشر إلى خلل كهذا نتيجة رؤيته بأن القصيدة قائمة على جدلية الموت والحياة.

10-قصائد وفيقة

1 ـ يجدر ملاحظة أن قصائد وفيقة تشتمل على ثلاث قصائد للشاعر هي: شباك وفيقة (1)، (2)، حدائق وفيقة، وقد تدرس القصائد معاً، أو يختار الدارس أحدها، وهو ما سيتم تحديده في موضعه. انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي: جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص52-68؛ أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص239-241؛ علي البطل،

الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص229، 230.

2 ـ القصائد هي «أم البروم»، «أمام باب الله»، «دار جدي». ومبرر الاختيار كما يحدده الدارس هو وضوح محتواها، وأنها تنص على المعنى البسيط الذي لم يفارق الشاعر وهو الهوس بالموت والجمال. جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص58، 59.

3 ـ يبحث الدارس هنا عن «وفيقة» المرأة في حياة الشاعر، ليصل إلى تأويل «وفيقة» الرمز. جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص53.

4 ـ يستند الدارس في رأيه هنا إلى رصيد آخر للنص هو ورود رمز عشتروت صراحة في مقطع كان الشاعر قد حذفه من القصيدة، لكن الدارس يورده في هوامشه، ويستعين به في تفسير الرموز. المصدر السابق، هامش (1)، ص56.

5 ـ مثال ذلك: التشبيه بالجليل، انتظار مشية المسيح، الحديث عن إيكار وغيرها. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص239-241.

6 ـ يرد الدارس ذلك إلى قلة صبر الشاعر في مرحلة المرض، وهو المبرر ذاته الذي أورده إحسان عباس سابقاً لابتعاد السياب عن الأسطورة في هذه المرحلة -كما سبقت الإشارة. علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص229، 230. ويجدر بالذكر أنه قد سبق إيراد قراءات أخرى لهذه القصيدة في الفصل الأول من البحث، حيث اعتبر يوسف سامي اليوسف «وفيقة» -في قراءته النفسية- رمزاً أمومياً يعبر عن رغبة الشاعر في عودة الأم الميتة. انظر ص72؛ وأمطانيوس ميخائيل الذي لم يتوقف عند الأساطير فيها انطلاقاً من منظوره الأيديولوجي. انظر ص98. من هذا البحث. كما التفت علي حداد لهذه القصيدة في إطار حديثه عن مظاهر توظيف التراث في الشعر العراقي، فرأى فيها مثالاً على أولى خطوات السياب الناضجة في تعامله مع الرموز والإشارات المختلفة، وهو ما يشي بتفضيل الدارس لهذه القصيدة على كثير من غيرها في شعر السياب. وقد كان همّ الدارس هو استحضار العناصر الأسطورية فيها وإحالتها إلى أصولها ومصادرها. علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص123-125.

11-إرم ذات العماد

1 ـ انظر قراءات القصيدة على الترتيب، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص381، 382؛ أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص295، 298؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص143-146.

2 ـ القصيدة الثانية هي: «المعبد الغريق». إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص381، 382، ويجدر بالذكر أن الدارس يرى أن الشاعر قد نظم قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» على مثال هذه القصيدة فجاءت صنواً لها في الغاية والمبنى المكون من أسطورة وحل، لكن الشناشيل مثقلة بتزاحم الصور. المصدر نفسه، ص382 .

3 ـ يذكر الدارس أن نسيب عريضة قد اعتمد على التجريد الفلسفي لعرض فكرته، في حين اعتمد

السياب على حكاية أشبه ما تكون بالواقع. أنس داود، الأسطورة من الشعر العربي الحديث، ص297.

4 ـ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص139، 140. ويجدر بالذكر أن علي عشري زايد قد ذهب أيضاً إلى أن السياب قد وفق في هذه القصيدة. علي عشري زايد، المرحلة الثامنة للسندباد، ص82، 83. ويجدر ملاحظة انفراد إحسان عباس برأيه الذي يلاحظ بعض مكامن الضعف في القصيدة كخاتمتها التوضحية، حيث يتفق ذلك مع حكمه العام حول وجود نوع من التراجع الفني في قصائد السياب في هذه المرحلة كما سبقت الإشارة.

12-مدينة السندباد

1 ـ انظر القراءات التفصيلية للقصيدة على التوالي: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص332-334؛ علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص129-131.

2 ـ لعل هذا الأمر مرتبط برؤية عباس لأهمية وهيمنة رموز الأم على شعر السياب، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص26. ويجدر بالذكر أن أباعبدالرحمن بن عقيل الظاهري قد قرأ القصيدة من خلال الحوار مع قراءة إحسان عباس لها -كما سبقت الإشارة في الفصل الأول من هذا البحث، حيث يرجع الاختلاف بين التأويل لدلالة الرجم عندهما إلى الاختلاف في تأويل دلالة عشتار، إذ فسرها أبو عبدالرحمن بأنها الأم أو الحبيبة، وموت الحبيبة دون خصب يعني أن ثمارها حجر، وحق الحجر أن ترجم به كل زوجة مثل عشتار؛ من هنا يخرج الرجم من إطار الحد الديني. كما اختلف الدارسان حول رمز «النخلة» إذ فسره أبو عبدالرحمن على أنه الوطن الأم (العراق)، ارجع إلى قراءة أبي عبدالرحمن، الفصل الأول من هذا البحث، ص116.

3 ـ يجدر بالذكر هنا أن أباعبدالرحمن بن عقيل الظاهري قد التفت إلى هذا الأمر أيضاً واعتبر أن «قابيل» من أشد الرموز ملاءمة لموضوع القصيدة لكن الشاعر استبعده، وهو في ذلك يكرر تماماً ما قاله إحسان عباس. أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، بدر شاكر السياب، ص77.

4 ـ يناقش الدارس هنا آراء إحسان عباس، انظر، علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، هامش (23)، ص131. ويجدر بالذكر أنه قد تمت الإشارة إلى قراءات أخرى لهذه القصيدة في الفصل الأول. انظر قراءة بشير العيسوي، ص82؛ وقراءة جليل كمال الدين، ص96.

13-«العودة لجيكور»و«رؤيا في عام 1956»

1 ـ انظر قراءات القصيدتين: علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص161-170؛ عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص119-121. ويجدر ملاحظة اتفاق القراءتين في الحكم ذاته على التوظيف الأسطوري في القصيدتين، وهو ما يقترب من إحسان عباس الذي انتقد قصائد مرحلة ما بعد الثورة ووصفها بالتهويل والمبالغة -كما سبقت الإشارة. لكن نذير العظمة يعطي رأيا مناقضاً في قصيدة «رؤيا في عام 1956» انطلاقاً من رؤية مختلفة لوظيفة الأسطورة وأسلوب توظيفها في هذه القصيدة، فهو يرى أن ما فعله السياب فيها هو سمة

شعرية عنده، إذ إنه يفهم ما يجري في الواقع على ضوء الأسطوره، وما يجري في الأسطوره على ضوء الواقع متأثراً في ذلك بأسلوب «إيديث سيتويل». من هنا عبرت الأسطورة في القصيدة عما يجري في الواقع، وكان الواقع شكلاً آخر من الأسطورة، بل إن الشاعر قد يعيد تشكيل الأسطورة على ضوء الواقع، ويبقي أبطال الأسطورة هم أنفسهم -كما في الأصل- وإن اختلفت أدوارهم في القصيدة. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث -دراسة نقدية، ط(1)، (النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988)، ص272، 274-276.

ب -القراءات في إطار الرصيد الأدبي:

قراءات أنشودة المطر

1 - انظر القراءات التفصيلية على الترتيب؛ "Nazeer el.azma, "The Tammuzi Movement، p,673-675. "؛ محمد عبدالحي، «أنشودة المطر بين إليوت وشيللي والتراث العربي»، (مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، السنة 18، ع 212، تشرين (1)/ أكتوبر، 1979)، ص72-105؛ علي الشرع، «قراءة في «أنشودة المطر» للسياب»، (مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد (الأردن)، م(3)، ع(2)، 1986)، ص.A77-A85 وهي قراءة طويلة تشتمل على أكثر من محور، سيتم النظر في محاورها الأخرى في الفصل الثالث من هذا البحث ؛ رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية، ط(1)، (دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998)، ص393-398؛ أحمد زياد محبّك، الأدب العربي الحديث، ص51-62.

2 - يجدر بالذكر أن الدارس أجرى المقارنة ذاتها في قراءة تالية له، غير أنه لم يضف إلى ما ورد في هذه القراءة شيئاً يذكر، نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث -ص244-246، 248، 249، 252، غير أنه تجدر ملاحظة أنه قد أشار في موضع آخر من هذه الدراسة إلى أن هذه القصيدة يمكن أن تفهم في إطار طقوس الخصب، ص253.

3 - يدعم الدارس رأيه بنماذج من الشعر الجاهلي، والقرآن الكريم، وشعر المديح النبوي والشعر الصوفي. «أنشودة المطر بين إليوت وشيللي والتراث العربي»، محمد عبدالحي، «أنشودة المطر»، .ص73-76.

4 - ينتقد الدارس هنا قراءة نذير العظمة، ويرى أنه لم يقدم حلاً فكرياً مقنعاً لتحويل السياب لرمز الجدب والمطر في «الأرض الخراب» إلى رمز للثورة الاجتماعية، ذلك لأن العظمة افترض خطأ أن رمزية المطر مأخوذة من إليوت مباشرة، كما أنه لم يرجع إلى أصول معرفة السياب بإليوت، ولم يدرس القصيدة دراسة أسلوبية توضح الفرق بين إليوت بحذقه الثقافي، والسياب بعفوية بنائه الشعري. محمد عبدالحي، «أنشودة المطر»، ص86، 87. ويجدر بالذكر أن العظمة قد أعاد بعض سمات «أنشودة المطر» إلى إيديث سيتويل، ولم يقصر الأمر على إليوت فقط، كما أنه التفت إلى الاختلاف في الأسلوب حين ذكر أن أسلوب سيتويل أكثر تحليلاً وتأملاً، وأسلوب إليوت أكثر تدفقاً وتفجراً، وكان بإمكان السياب أن يدمج التأمل العقلي مع التفجر العاطفي في أفضل قصائده كما فعل في «أنشودة المطر». نذير العظمة:
"The Tammuzi Movement", p678.

ويجدر بالذكر أن عبدالمنعم عجب الفيأ قد اقترب من العظمة في ملاحظة تأثر السياب بـ «الأرض الخراب» في هذه القصيدة، وقارن أولاً بين مفهوم توظيف الأسطورة وأسبابه عند الشاعرين وجاء ذلك مدخلاً للمقارنة بين القصيدتين. وهو يقرأ «أنشودة المطر» في إطار أسطورة الخصب، باحثاً عن وجوه التشابه بينها وبين الأرض الخراب، سواء في البنية

العامة، أو في العناصر التي قامت عليها القصيدتان، أو استلهام السياب بعض صور إليوت. عبدالمنعم عجب الفيا، «دراسة في تأثير إليوت على شعر السياب»، ص46، 47.

5 ـ تدحض هذه النتيجة رأي محمد عبدالحي الذي ينفي العلاقة بين القصيدتين لاختلاف الرؤيا فيهما، في الوقت الذي تقترب فيه من رؤية نذير العظمة وتصوره .

6 ـ رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص381 .

7 ـ أحمد زياد محبك، الأدب العربي الحديث، ص15. ويمكن القول هنا إن الدارس يتحدث عما أسماه ياوس «أفق التوقع»، وما أشار إليه بصراع الآفاق وتكوين «المسافة الجمالية» انظر:
Hans Robert Jauss, "Literary History As A challeng To Literary Theory" P,167.

وقد أشار أحمد زياد محبك إلى أن السياب قد لقي بعض الرفض لشعره أولاً، لكن أصبح الآن مألوفاً لجمهور المتلقين، الأدب العربي الحديث، ص15 .

8 ـ أحمد زياد محبك، الأدب العربي الحديث، ص51، ويلاحظ اقتراب هذا التوجه من عمل رمضان الصباغ إلا أن الصباغ يركز على الاستدعاء من «الأرض الخراب» لإليوت. ويجدر بالذكر أن عبدالله الغذامي يقرأ القصيدة في إطار ما أسماه بـ«القصيدة والنص المضاد»، في محاولة لوضع تجربة القصيدة كعمل شعري حديث في مواجهة نص آخر مضاد ومختلف ينتمي إلى الشعر العربي القديم، لكن لا يلتفت إلى الأسطورة في قراءته. عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص79-112.

ملاحق الفصل الثالث: الاستراتيجية

1-أنشودة المطر

إحسان عباس[1]

* تبدأ القراءة بالربط بين القصيدة وقصيدة «غريب على الخليج»
* الإثارة في القصيدتين تعتمد على السحر البدائي الكامن في اللفظة.
* يمكن وصف القراءة بأنها أفقية تصاعدية تتابع القصيدة مقطعاً تلو الآخر.
* العناصر المستدعاة في القراءة:

أ-الحبيبة في فاتحة القصيدة، وهي: الأم أو القرية أو العراق أو الثلاثة مجتمعة.

ب-الطفولة، الطبيعة، الحياة كعناصر محورية في القصيدة.

جـ-الصور النابضة بالحياة.

* ملاحظة بنية القصيدة:-

التوقع الأول: بنية بسيطة، لفظة واحدة استطاعت أن تغوص إلى سر الوجود.

* مراجعة وجهة النظر بعد امتداد القراءة على مدى النص: داخل القصيدة مبني بناء تكاملياً وخارجها يتكيء على دورات متصاعدة قليلة الاستطراد إلى الجزئيات.
* الازدواجية في القصيدة هي ازدواجية التطابق (العراق والمطر شيئان متطابقان).
* القصيدة تحمل كثيراً من الصبغة التقريرية رغم أنها من أشد قصائد السياب اعتماداً على الإلماح السريع والربط الداخلي .
* التأويل: هي صورة للتلاحم بين الخصب والجوع، وهي صورة للولادة الجديدة :
* أهمية القصيدة: هي فاتحة شعر السياب الحديث، وفيها اكتشف الشاعر العلاقة بين الجفاف والخصب المتعاقبين (اهتدى إلى أسطورة تموز وأدونيس).

ريتا عوض[2]

* تأتي القراءة ضمن قراءة الدارسة لنماذج أخرى في الشعر العربي الحديث، وقد اختارت السياب باعتباره أحد الشعراء الرواد، واعتبرت هذه القصيدة ممثلة لذروة نتاجه[3].
* حددت الدارسة منهجها بأنه «النقد الأسطوري» الذي يربط الشعر بالحضارة، ويرى أن فهم الأدب يتم من خلال فهم التراث الأسطوري، على اعتبار أن الأسطورة جزء من اللاوعي الجماعي، والنماذج العليا المشتركة[4].
* اعتبار أن نموذج الموت والانبعاث أساسي عند أمم كثيرة في حضارات وديانات مختلفة[5].
* المرأة في أول القصيدة هي الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص[6].
* القصيدة من حيث البناء صورة لأسطورة الموت والانبعاث دون ورود شخصيات أسطورية[7].
* إله الخصب الميت والإلهة الأم الكبرى هما الرمزان المحوريان اللذان ترتكز إليهما القصيدة.

* تحديد عناصر أسطورة الموت والانبعاث وتأويلها ضمن هذا الإطار (من ذلك: تبدأ القصيدة بالموت فساعة الغروب ترمز إلى موت الشمس، الابتسام هو ابتسام الأم الكبرى (عشتروت) وهو إيذان بولادة جديدة (اخضرار الكروم)، عشتروت هي البحر والبحر رمز للأم، وهو رمز للاوعي وصورة الطفولة والبراءة الأولى، الشاعر–الطفل هو الإنسان الأول قبل السقوط؛ المطر هو تموز الذي يخصب الأرض، وهو يجمع كل المتناقضات مثل البحر؛ اتحاد الشاعر بتموز حيث السماء تبكي مطراً لتخصب الأرض، والسياب الطفل الذي ماتت أمه وجسدها تحت التراب يرتوي بالمطر؛ عقم المطر لأن الأرض سيطر عليها تنين لا يكون الخصب إلا بقتله..).

* كلمة «مطر» كلمة مبدعة محوِّلة، وتكرارها هو أحد شعائر الاستسقاء الذي يؤدي إلى سقوط المطر في القصيدة[8].

* الشاعر مؤمن بالانبعاث حيث الأم الصغرى اتحدت بالأم الكبرى، وكل فرد هو تموز أو المسيح، ويتلو كل موت ابتسامة طفل وليد.

* التأويل: الأنشودة أسطورة ولدها السياب وهي تعتمد في أساس تركيبها النماذج الأصلية والطقوس كما تعتمدها الأسطورة.

* هي أكثر قصائد السياب التي وردت فيها أسطورة الموت والانبعاث إحكاماً في البناء وأجودها في اكتشاف الرموز ومعالجتها بحيث تبني القصيدة بناء عضوياً.

* أهمية القصيدة: هي بداية تحول في الرؤيا والتعبير عند السياب حيث اكتشف فيها نموذج الموت والانبعاث، فكانت أكثر قصائد السياب تمثيلاً لما يقصد بالشعر الأسطوري[9].

إلياس خوري[10]

* تنطلق القراءة من محاولة الوصول إلى ممارسة نقدية تنطلق من النص الإبداعي أساساً ثم ربطه بالمستوى الأدبي العام[11].

* اعتبار أن موضوعة الانبعاث قد شكلت قاسماً مشتركاً في مرحلة شعرية كاملة[12].

* اعتبار أن القصيدة نموذجية للدراسة من حيث كونها نموذجاً لبدايات الشكل الشعري الجديد، وكونها تزاوج بين الغنائية والأبعاد المتعددة إذ تمزج الرموز في قالب اصطلاحي أساسي (الرمز التموزي) وتبرز سمات واقعية، ذلك عبر دمج الرمز التموزي بالحياة المعاصرة[13].

* القصيدة تزواج مصطلحي الرمز والغنائية.

* القصيدة تتدرج في ثلاثة مستويات متداخلة:

أ–الرمز الشامل.

ب–منطق التداعي.

جـ–الإيقاع.

* ويشكل تداخل هذه المستويات أحد الملامات الرئيسة لقدرة السياب على الخروج من ثنائية الشكل/ المضمون.

* تتابع القراءة كل مستوى من هذه المستويات على حدة.

أ-الرمز الشامل:-

* ملاحظة تحولات الرمز في القصيدة: عشتار الأم العراق الخليج المطر/ الطبيعة

* يعود الرمز في تحوله الأخير إلى لحظته الأولى وطبيعته الأسطورية.

* «المطر» رمز متحول بتحول القصيدة، فهو الطبيعة التي تمتزج بالرمز الطبيعي الأسطوري وإليه تعود جميع العناصر في تحولاتها، وبه تتحقق وحدة القصيدة كاملة.

* وحدة القصيدة هي وحدة تضادات أو تناقضات. في القصيدة (امرأتان: عشتار التي تجدد الحياة لحظة الموت، والأم التي ماتت.

أرضان: العراق الوطن، والخليج الغربة).

* الحركة في القصيدة هي من الأم إلى عشتار، ومن الخليج إلي العراق.

* الرمز الأسطوري هو حركة تناقضات، ولحظة الثبات هي لحظة«المطر» التي توحد كل العناصر في الحركة الصاعدة من الموت إلى الحياة، ومن الظلام إلى الضياء.

* تبدأ القصيدة وتنتهي بالرمز العشتاري الأسطوري.

* حركة القصيدة: من الموت إلى الميلاد، من الواقع إلى الأسطورة (حركة صاعدة نحو الرمز وهابطة إلى الواقع) وتتوحد الحركة في المقطع الإنشادي الذي يتكرر .

* العلاقات المرجعية في القصيدة هي (الجوع/ الخصب،العبيد/ الأطفال، الجفاف/ المطر، الأم/ عشتار) وفيها تقوم علاقة مباشرة بين المرجعية الواقعية والمرجعية الرمزية (الصراع الاجتماعي هو جزء من دورة الحياة/ الخصب التي يحيلها إطار القصيدة الرمزي .

ب-التداعي:-

* تحولات الرمز تقود إليه حيث الانتقال من دلالة رمزية إلى أخرى لا يأتي من علاقات الرمز الداخلية المركبة بل من ثنائية القصيدة ومن إطارها المرجعي.

* تطور القصيدة خاضع إلى عامل التفاصيل/ الذاكرة.

* التفاصيل الواقعية هي التي ترسم مسار تحولات القصيدة ورمزها[14].

* التفاصيل تصنف في ثلاثة مستويات: ذاكرة الطفولة، وهي الأكبر، وهي منطق الشعر الأسطوري؛ وذاكرة الغربة في الخليج؛والمرجع السياسي.

* في التداعي صوتان: النشيد والشاعر وهما متداخلان إذ أن الماضي الشخصي جزء من الماضي العام.

* التداعي ذاكرة، وبين الذاكرة والرمز الأسطوري قاسم مشترك هو الطفولة.
* تتراكم في القصيدة الصور، وهي قائمة على انسياب التداعي[15].

جـ-الإيقاع:-

* لعب الرمز الأسطوري دوراً هاماً إذ سمح للشعر بأن يكتشف إيقاعه الخاص، فبدا مع السياب خاصة وكأنه مرحلة انتقالية صوب مفهوم جديد للقصيدة[16].
* التأويل: إن المفصل الذي يحكم القصيدة هو أسطورة البعث الممتزج بالطبيعة، والمبنى الشعري يكشف عن قدرة القصيدة الجديدة على التوحد في تنوعها[17] .
* أهمية القصيدة: هي تشكل منعطفاً في تاريخ الشعر العربي المعاصر تبرز فيه ثلاث ظواهر متداخلة سوف تصبح النموذج الأساس في الحركة الشعرية الحديثة؛ فهي قصيدة طويلة لا تعالج موضوعاً واحداً، بل ترمي الموضوع على رمز أسطوري تتحد فيه كل الموضوعات، وهي قصيدة انبعاث، وبحث عن إيقاع خاص تصبح فيه الصورة الشعرية أساس القصيدة.
* تنتهي القراءة من حيث ابتدأت فأكدت أهمية القصيدة ودورها كقصيدة انبعاث في الشعر العربي الحديث، وهو ما يدعم توقع القرّاءة الأول. وقد اتخذت القراءة مساراً معقداً يتقاطع مع النص في كل مراحله، ويتنقل عبره جيئة وذهاباً. على أن كثرة التقسيمات والتفريعات فيها تجعلها تبدو من الصعوبة بمكان حيث يصعب متابعتها في كليتها، كما تبتعد بقارئها عن تكوين صورة متكاملة للقصيدة، أو لملامح القراءة نفسها[18].

جابر عصفور[19]

* تبدأ القراءة بتبزير اختيار القصيدة بأنها إحدى قصائد السياب الناضجة، ونموذج هام لما انتهت إليه حركات التجديد في الشعر العربي الحديث من نضج وتطور، وهو مدخل يرتبط بهدف الكتاب الذي وردت فيه هذه القراءة.
* إيراد نص القصيدة كاملاً.
* المرأة في مطلع القصيدة هي الحبيبة أو الوطن أو هما مجتمعين .
* القصيدة قائمة على محورين أساسيين متناقضين يشكل وجود أحدهما غياب للآخر، وعبرهما تنمو القصيدة وهما: الحبيبة/الوطن، قوى الظلم والشر.
* الحب هو ما يجمع المحْور الأول ويوحده، في حين أن الظلم هو ما يجسد قوى الشر.
* الصراع بين المحورين هو كالصراع بين الميلاد/ الموت، الظلام/ الضياء، الخصب/ الجدب.
* المطر رمز الخصب ويتوقف بفعل الظلم، فهو رمز يجمع الجانبين المتناقضين عبر حمله دلالة مزدوجة على الموت والميلاد، وهذه هي الدلالة الأسطورية للمطر التي يستغلها السياب.
* الحركة في القصيدة صاعدة ومتدرجة في النمو من الحبيبة إلى الوطن ثم مأساة الوطن ككل،

وهي تتدرج عبر دفقات المطر حيث يمثل تكرار «مطر» انتقالة دلالية وصوتية من حركة إلى أخرى.

* الربط بين تغير الموقف النفسي للشاعر والعناصر الموجودة في القصيدة[20] .

* من النادر وجود لغة تقريرية في القصيدة حيث تفاعلت الصور والدلالات الأسطورية للمطر مع الإيقاع الصاعد للقصيدة فأعطت مغزى إنسانياً عاماً لتجربتها.

* التأويل: التناقض القائم في القصيدة هو التناقض الذي يحمل الوحدة في طياته، والقصيدة تعبير عن تفاعل تجربة الشاعر مع واقعه.

* أهمية القصيدة: نضجها وبعدها عن الذاتية، والتفاعل الناجح بين الذات والموضوع، بين التجربة الخاصة والعامة أدى إلى تماسك القصيدة وأعطاها قيمتها[21].

علي الشرع[22]

* يحدد الدارس منذ البداية أن الاهتمام بالعلاقات الشكلية يعد مدخلاً مهماً للنفاذ إلى عمق النص.

* يحيل الدارس على ذاته كقارئ عليم أو خبير يختلف عما أسماه بالقارئ العادي أو القارئ التقليدي[23].

* تستدعي القراءة عنصرين إلى الواجهة، وتستند إليهما في التأويل:

* أ-العيون (نوافذ على الوجود بغض النظر عن صاحبتهما).

* ب-البحر(منبع الحياة ومصبها).

* قراءة القصيدة في إطار الثنائيات؛ فالقصيدة قائمة على العنصرين الكامنين في دورة الوجود (الشر والخير، والإشراق والانطفاء، الحياة والموت

* القصيدة قائمة على مقطعين يشكل بيت (ومقلتاك بي تطوفان مع المطر) بداية المقطع الثاني فيهما، ونقطة تحول محورية في القصيدة.

* الالتفات إلى«العيون» كأحد العناصر المهمة في القراءة، حيث يتم الطواف/ الرؤية في كل مقطع من خلال العيون، كما يتم تحديد مقاطع القصيدة ببيت يبدأ بلفظة تدل على «العين». ويمثل المقطع الأول إبحاراً للبحث عن موقع للذات المفردة من الوجود الكلي، ويمثل تعاقب مضموني الحياة والموت على الذات الإنسانية المفردة (الشاعر).

* المقطع الثاني: حركة دورية بين مجالين إيجابي مشرق وسلبي معتم، وتتجسد حركته من خلال تعاقب مضمون محاولة النهوض والتعثر في مسيرة العراق.

* بروز بيتين في القصيدة كعنصرين
مساعدين على دعم وجهة النظر وتوقع القراءة[24].

* التأويل:القصيدة تعبر عن الحركة الوجودية الأبدية، ونهايتها ليست تفاؤلاً من السياب بقدر ما هي نزعة تسليم بواقع الحال الذي يقتضي معايشة الدورتين: الحياة والموت، ويغلف حركتهما هطول المطر بانياً وهادماً في آن واحد.

* أهمية القصيدة: تمثل نمطاً أو نموذجاً راسخاً في شعر السياب وهو نمط المقابلة بين وجهين: حياة وموت أو نهوض وتعثر، وهو نموذج استدعاه السياب في قصائده اللاحقة[25].

محمد بنيس[26]

* يورد الدارس قراءته ضمن إطار الحديث عن الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث، ويرى أن دلالة تموز قد ترسخت في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته (من تخلفه إلى تقدمه)، وهذا هو المفهوم المحوري للحداثة الشعرية العربية، بحيث تكون العودة إلى الماضي بهدف السعي نحو مستقبل يتحدد فيه البعث الحضاري[27].

* هدف القراءة-كما يحدده الدارس -ليس تعليل عودة الشعر العربي المعاصر إلى الأساطير، إنما تأكيد العلاقة بين أسطورة تموز وفضاء الموت من جهة، وترسيخ مفاهيم الحداثة من جهة أخرى[28].

* تشكل عناوين القصائد إطاراً مرجعياً وموطن يقين يبدأ منه الاختيار ثم القراءة، ثم بناء عنصر التوقع الأول في تلك القراءة.

* تختار القراءة قصيدتي «النهر والموت«و «أنشودة المطر» لكون الماء متواشجاً فيها مع الموت، ولكونه متدفقاً في الكلمات أيضاً[29].

* تفترض القراءة أن بين القصيدتين تداخل نصي يجعل منهما فضاء موحداً، عبر العناصر التالية:-

أ-افتتاحية القصيدتين

ب- تكرار الوحدة-البيت(بويب) في «النهر والموت»، وبناء القصيدة يأخذ بدايته من تكرار الوحدة- البيت (مطر) في «أنشودة المطر».

جـ- انشداد أجراس بويب إلى أجراس المطر.

د- الأجراس دال تاريخي يتكامل في القصيدتين كما تتكامل مظاهر الماء.

* الماء في القصيدتين عنصرٌ طقوسي يوزع لعبة الدوال:-

أ-الماء يسرى في كامل النص.

ب- التحول مادي تحتضنه الأرض، أو يرحل من الأرض للسماء ثم يعود ثانية إلى الأرض .

جـ- الماء في «النهر والموت» بيت للموت بابه بويب، وهو في «الأنشودة» شفيع الموت له مؤاخاة المطر.

د- الغرق في الماء/الموت ذهاب نحو الضوء في «النهر والموت»، وهو مصدر للعشب في

* هناك تحويل في الدلالات في القصيدتين يأتي في نهاية كل منهما[30].

* تلعب العناصر الطباعية دوراً في دعم توقعات القراءة وتأويلها، إذ تشكل النقطتان في نهاية «الأنشودة» (ويهطل المطر..) عنصراً دالاً على ترك المساحة المفتوحة للأمل.

* ملاحظة التكرار بتفريعاته، حيث يتداخل الموت في كل عناصره.

* الموت كتجربة في «الأنشودة» هو رحم تبلور فيه إمكانية التحول الدلالي، وهو الأمر نفسه في «النهر والموت».

* التأويل: في الماء وعبره يكون الفرد والجماعة قد اختار كل منهما تجربة الموت لتحويل الموت من دلالته المعتادة إلى دلالة يتقن السياق النصي وحده إبرازها، وهي قلب الدلالة ليصبح الموت دالاً يتأسس في الحياة التي يبنيها النص.

* أهمية القصيدتين: إن اختيار الماء فيهما هو اختيار للموت كتجربة تجتازها الذات الفردية والجماعية من خلال الذات الكاتبة، لتكتشف فيها وعبرها إمكانية «التحول» الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساسي في الحداثة العربية. والسياب عندما يبني فضاء الموت من خلال إعادة اكتشافه لـ«بويب»و «الماء»و«المطر» يسمي وحدته أمام الموت، وهذه التسمية غير المصرح بها هي ما يستحق به الشعر أن يكون معاصراً[31]. وبذلك تحقق القراءة هدفها إذ تؤكد أن السياب قد بنى أسطورته مواجهاً الموت عبر تحويله إلى حياة، مما استحق معه أن يوصف بالحداثة.

رشيد يحياوي[32]

* تنطلق القراءة من افتراضين أولهما أن الشعر العربي الحديث شكل في بدايته صدمة في أفق توقع القارئ العربي العادي، وأن دراسة الرمز والأسطورة قد جاءت مترافقة مع هذا الانكسار في أفق التوقع، وقد خفت الحاجة لدراستهما مع دخولهما في أفق توقع القارئ وانسجامهما معه. وثانيهما أن النقد العربي اجترار أو تكرار أو تمرّن على اقتراحات نظرية أو تجريبية[33]. الأمر الذي يمكن القول معه بأن الدارس يربط دراسة الرمز والأسطورة بمرحلة تاريخية معينة، وأن دراستهما قد فقدت الحاجة إليها بتلاشي تلك المرحلة.

* تقترح القراءة دراسة «العنوان في القصيدة» كمدخل لها، من حيث هو مكمل ودال على النص، ومن حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال[34].

* وجهة النظر التي تبدأ منها القراءة أن العنوان ذو وظائف دلالية ونصية معاً، بل إنه قد يكون موطن ارتكاز للدلالات الواردة في هذا النص[35].

* وضع القصيدة في إطارها من شعر السياب ومن الديوان الذي تنتمي إليه، فعنوانها هو عنوان أهم ديوان أنتجه الشاعر مما أعطى القصيدة سلطة رمزية.

* ملاحظة أن السياب لم يعط كلمتي «مطر» و«إنشاء» حيزاً لافتاً للنظر في عناوين قصائده،

لكن ما يتصل بهما من رموز متجذر في العديد منها.

* يمكن اعتبار «أنشودة المطر» بمثابة «النص الثاني» أي النص الذي يمثل نواة لغالبية شعر السياب[36].

* تأتي القراءة في إطار ما أسماه الدارس «نصية العنوان»[37]، حيث يطرح العنوان معنى ملتبساً، فهل الأنشودة هي القصيدة أم موضوعها؟ وحَل السؤال يكمن في العنوان نفسه وفي علاقاته اللغوية، وإسناداته النحوية.

* محاولة تهيئة أفق توقع العنوان عبر الرجوع إلى ذاكرة كلمة «أنشودة» وذاكرة كلمة «مطر».

* تلقي الالتقاء بين «أنشودة»و«مطر» لن يكون إلا بالتهيؤ عبر استثارة حدس طفولي، حيث يحدث صراع بين ذاكرة القارئ وذاكرة العنوان[38]، وحيث تتحول ذاكرة المتلقي بتأثير ذاكرة العنوان لتتحول إلى ذاكرة جديدة تبني تصورات جديدة.

* ملاحظة الاستبدال الذي يقوم عليه العنوان بين ذاتين: إنسانية وطبيعية؛ فإذا كان العنوان الحاضر «أنشودة المطر» فإن الغائب هو «أنشودة الإنسان».

* صيغ المطر الموظفة في القصيدة تفيد وضعين لذات الإنسان: الأول وجوده واستقراره، والثاني نفيه وترحيله.

* متابعة الصيغ التي تتشكل فيها دلالات العنوان: ورود تركيبة العنوان كاملة[39]، وورود كلمة أنشودة مفردة مرة واحدة عبر صيغة اسم الفاعل (منشدين)، المواقع والرتب المتعددة لكلمة مطر (ملاحظة معدل تكرارها، واستدعاء الكلمات المشابهة لها إيقاعياً).

* نتيجة القراءة: يرى الدارس أن اختياراته أظهرت مدى تداخل المستويات الشعرية للقصيدة لدرجة أن العنوان -وهو أحد اختيارات القراءة- يصبح بانياً لشبكة من الأنظمة الدلالية والنصية والأسلوبية[40].

قاسم المومني[41]

* تأتي قراءة القصيدة ضمن قراءة الدارس لدراسات نقدية حول هذا النص الشعري.

* يحدد الدارس منهجه بأنه «منهج تكاملي» يحاول فيه قراءة بنية النص، وفك شفراته، ورده إلى سياقه، وجلاء رموزه- كما تحاول القراءات البنيوية أن تفعل، مع الإفادة من القراءات التي تستكشف ما في النص من جوانب نفسية أو تاريخية أو اجتماعية[42].

* «المطر» هو نقطة الارتكاز في القصيدة حيث يتردد في كل مقطع وكل اتجاه سواء كانت المقاطع والاتجاهات متقاطعة أو متوازية وهو الذي يوحد العناصر.

* المرأة في مطلع القصيدة هي «الحبيبة» لكن التساؤل مشرع حول كونها «العراق» أو الوطن».

* فرح الشاعر وحزنه وجهان لانقباض الحياة وابتسامتها، أو دورة الحياة.

* الاحتكام إلى أفق التوقّع الخاص بالقارئ في قراءة عناصر التشبيه والصور الواردة في القصيدة[43].

* حركة القصيدة هي من الذات صوب المجموع.

* الصراع في القصيدة مظهر للصراع في العراق.

* التأويل: يؤمن الشاعر بالأمل والتغيير وبالميلاد بعد الموت، وذلك هو منطق الحياة.

* أهمية القصيدة: يوفر السياب لنصه كل ما هو شعري، حتى لو اقتضى منه ذلك أن يؤصل لنمط شعري في شكله ومضمونه، فكان بذلك رائداً من رواد الشعر الحديث، وكان نصه محلّ عناية دراسية.

2-النهر والموت

إيليا الحاوي[1]

* فرضية القراءة هي أن القصيدة تمثل حنين الشاعر إلى القرية.
* الماء والنهر والمطر ألفاظ متباينة لمعنى واحد في شعر السياب.
* تجربة القصيدة كتجربة المهجرين في الحنين، فهي رومانسية في أعماقها غير أن الشاعر يتحرى لها عن رموز تعمقها (الحنين فيها إنساني، والحنين لبويب ليس لمائه أوله بالذات، بل للأصول والجذور الأولى المتصلة بها سعادة الإنسان) وهذه رؤية تعدل أفق التوقع الأول في القراءة.
* الأسطورة في القصيدة- على خلاف كثير من قصائد السياب- اتحدت عضوياً بالتجربة.
* عودة إلى الرؤية الأولى، وأفق التوقع الأولى حيث الرومانسية سمة مهيمنة على القصيدة.
* التأويل: النهر هو نهر الطفولة والذكريات، والأسطورة أعطت القصيدة موضوعية ملتبسة بجذور وجودية، مما جعل الشاعر يترجح بين الرومانسية والصوفية.

خالدة سعيد[2]

* تحدد الدراسة منذ البداية مفهومها للفن الحقيقي بأنه إبداع وليس نقلاً لما هو موجود، وترى أن الشعراء العرب الجدد حين بعثوا الرموز الأسطورية لم ينقلوها، بل دخلت في إطار الرؤية الشعرية لكل منهم، واكتسبت دلالات جديدة عندهم[3].
* تعتبر الدراسة السياب شهادة على زمانه بمعنى الوعي العميق للحظته التاريخية. وهي تعتمد في حكمها ذلك على شعر السياب التموزي (الرمزي). وفي ذلك تحاول وضع السياب في إطاره من حركة الشعر العربي ومن المرحلة التاريخية، حيث كانت فترة الخمسينات مرحلة تفتح الهوية العربية، من هنا جاء شعر السياب تحركاً بين الموت والولادة[4].
* هدف القراءة هو كشف العلاقات الخفية للنص ورؤية ما يشف فيها عن نبض الهموم المعاصرة.
* تبدأ القراءة بإيراد النص كاملاً مع وضع ترقيم للأبيات الشعرية.
* تحدد القراءة منهجها بأنه دراسة نصية[5].
* إعطاء الانطباعات الأولى حول «هندسة النص» (وصفه من خلال وضع نظام من الملامح المميزة له:

أ-تكرار كلمة«بويب» (ملاحظة العدد وأشكال التكرار ودلالاته وأثره على تحولات النص، مع ملاحظة صيغ الخطاب المرتبطة به).

ب-تصنيف الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات عبر آلية الإحصاء واستخدام الجداول، (يغلب على

كلمات القصيدة طابع الماء، وتُرَد الكلمات إلى حقلين: الطبيعة/ الماء، والإنسان).

جـ-تصنيف الأفعال وأنواعها وترابطاتها ودلالاتها (ملاحظة البنى النحوية والتركيبية).

د-التماس التحول في العلاقات عبر قسمة القصيدة إلى أربع حركات:[6] (الأولى كونية أسطورية تقوم على دورة الموت والحياة، والثانية تمثل تطور الحضور بين الإنساني والكوني وتداخلهما عبر أربعة دوائر، والثالثة تخرج من الحلم والأسطورة ومن المناخ الكوني إلى عالم الرجولة والوعي والواقع، من خلال مرحلتين هما الوعي والفعل، أما الرابعة فإن الشاعر يعود فيها إلى الدفع بالأبعاد الإنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي).

* القصيدة ذات نهاية حركية متنامية بالموت أو النهر.
* حركة القصيدة عبارة عن تقابل بين محورين: المحور الكوني والمحور الإنساني، يتراجع أولهما حين يتصاعد خط الوعي بالإنساني؛ ويسمو الإنسان ليستوعب الكوني حين يقوم بالفعل الحرّ.
* تتحقق حيوية النص عبر ديناميةالبنية.
* تسيْر حركة القصيدة -عبر نظام البدائل -من الأسطوري التاريخي إلى الواقعي الاجتماعي، ومن الكوني إلى الإنساني، ومن العناصر إلى الحياة. من الوضوح إلى الغموض، ومن الرجاء إلى الفعل، ثم من الأسطوري إلى الاجتماعي الكوني .
* رصد الصور في كل الحركات والبحث عن علاقاتها القائمة على الثنائية، وتوحيد حدّي الصورة ضمن جدلية الحضور/الغياب، الحركة/ الثبات، من خلال البحث عن البنية الأساسية التي يقوم عليها طرفا الصورة بعد ردهما إلى عناصرهما الأساسية.
* العلاقات التي تنتظم الصور هي ذاتها التي تنتظم صور الحركة في القصيدة .
* لا تلتزم الدراسة بالمسار الأفقي للأبيات بل تعيد تقسيمها وترتيبها، أي أنها تفكك النص (والأبيات) إلى عناصر ومظاهر دالة، ثم تعيد بناءه وتنظيمه بما يحقق لقراءتها التوازن والتآلف، عبر عمليات من الحذف والمقارنة والاستبدال، والتحرك جئية وذهاباً عبر النص[7].
* تتعامل الدراسة مع الأسطورة باعتبارها نماذج عليا عامة[8] وتشكل الحركة الثانية والدائرة الأولى البنية الأسطورية في القصيدة[9].
* الاعتماد على آلية الجداول والمخططات والرسومات التوضيحية والإحصاء في القراءة.
* نتيجة القراءة:

أ-قضية الموت والولادة، الشهادة والبعث هي القضية الرئيسة التي تتشعب في القصيدة بدءاً من العنوان ومروراً بدوائرها ورموزها[10].

ب-من خصائص البنية الدينامية للقصيدة أنها حركة جدلية بين الحياة والموت، تجيء على درجات متفاوتة من التعقيد[11].

جـ-صفة «الوحدة العضوية» في القصيدة مرتبطة بكونها نموذجاً للقصيدة-الرؤيا، حيث بلور الشاعر فيها حلم الجماعة في مرحلة معينة، وحيث وصل بين أحلام العربي بخرق الواقع الراهن، وبين النموذج الأصلي المتمثل في أساطير المنطقة (نموذج البعث: تموز أدونيس، البعل)[12].

د-توحد القصيدة الأبعاد الذاتية والجماعية والكونية عن طريق إبداع الرمز، وتجاوز ذلك إلى تحريك النوازع الذاتية والهموم الجماعية في اتجاه واحد.

هـ-إن خصوصية القصيدة لا تكمن فيما تراه القراءة السطحية، أو الأولية، إنما في كونها عالماً متكاملاً من العلاقات التي تبدعها وتقدمها في شبكة دينامية.

صلاح فضل[13]

* تأتي قراءة الدارس للقصيدة ضمن دراسته «لحركية الترجيع والإنشاء».
* تتابع القراءة القصيدة مقطعاً تلو الآخر.
* ملاحظة العناصر التي تم تكرارها ودلالة ذلك:-

أ-بويب: هو الكلمة المحور أو المفتاح الذي تلتقي عنده دلالات القصيدة.

* يمثل التكرار رقية سحرية يحدد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية.
* وظيفة التكرار: تتم دلالياً بداية «أسطرة» الاسم وربطه بالأعراق الميثولوجية حيث يلعب الترجيع الصوتي دوراً هاماً في هذه الأسطرة.

ب-النماذج النحوية التي يحدد تركيبها شعرية النص، وملاحظة الانحراف التركيبي فيها[14].

* يشكل انحراف النماذج النحوية كسراً في أفق التوقع قد يعدل تصورات القراءة الأولى أو يدعمها. وهنا يدعم الانحراف وجهة النظر الأولى للدارس فيلاحظ أنه قد أدى إلى تصاعد عملية التماهي مع النهر، فارتفعت الشحنة الدلالية لتعلو على مستوى الرمز وتشارف أفق الأسطورة.
* التأويل: يتحول النهر الريفي الصغير إلى نموذج مفعم بالدلالة التي لا يكاد الرمز العادي يطيقها، حيث تختمر فيه رؤى الحياة والموت، وتتمثل فيه قوى الإخصاب والطفولة والوجود والعدم. وبذلك يغدو «بويب» بؤرة مكثفة بأمواج الدلالات الشعورية والكونية، إذ يقف مقابلاً للشاعر الذي يخاطبه مقدماً له طقوس المودة وشعائر التقديس.
* نتيجة القراءة: صناعة الرمز الشعري في أسلوب السياب الحيوي تتبع آليات تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري، ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق. يصنع السياب رموزه الأسطورية فينبثق «البعث» من الجدلية التي تنتصر للوجود على العدم بقدر ما تنجح تقنية الترجيع في تحقيق درجة عليا من الشعرية.

سعيد الغانمي[15]

* تبدأ القراءة بمحاولة تحديد موقع السياب ضمن الحركة الشعرية العربية المعاصرة[16].

* تحدد القراءة منهجها بأنه قراءة «نصية» حيث «النص» عمل شعري لا يكتمل إلا بوجود قارئ يشارك في إنتاجه عبر القراءة والتحليل من خلال مستويين: صوتي ودلالي[17].

* الاعتماد على ملاحظة الثنائيات، والبحث في التقابل والتضاد بين عناصر النص.

* العناصر التي يتم استدعاؤها إلى مقدمة القراءة:

أ-العنوان.

ب-وضع الأرقام بعد العنوان.

جـ-«التكرار» على المستوى الصوتي، مما يوحي بأهمية حاسة السمع في القصيدة، وأن التكرار بناء دلالي فيها.

د- ملاحظة حضور عنصر القمر(الذكوري) في مقابل غياب عنصر الشمس(الأنثوي). إذ أن حضورها قرين بالميلاد وغيابها لختفاء للولادة.

هـ- ملاحظة سمات الأقمار حيث تظهر مبللة وقد انعكست صورها المرآوية على صفحة الماء، وهو يمثل رغبة للتماهي بالذات من خلال الآخر(أنا الشاعر الأخرى)[18].

و-عنصر الماء.

* تطبق القراءة بعض مفاهيم السرديات على النص انطلاقاً من فرضية أن قصائد السياب تبنى على بنية سردية، وهي تطبق على محورين:-

أ-البنية المكانية.

ب-مستوى الزمان.

* تعيد القراءة ترتيب القصيدة ومقاطعها وفق الحركة التي يراها الدارس بين الزمان والمكان.

* تستخدم القراءة المخططات والرسوم التوضيحية.

* يشكل أفق توقع الدارس عنصراً مهماً في التأويل، حيث يستدعي عناصر من ذاكرته ومعارفه المسبقة حول التراث والرموز الحضارية الإنسانية، والأساطير القديمة، ونصوص أخرى للشاعر[19].

* التأويل: السياب في القصيدة لا يولد من جديد بل يعود إلى الحياة فقط، وبهذا وحده ينتصر. إنه يبعث الحياة في المكافحين، ويعرف أن بعثه ذاك ليس سوى أمنية، لكنه يصر على أن موته انتصار للمكافحين والطبيعة انتصار للحياة لا لشيء إلا لأنه تموز آخر.

عبد الكريم جعفر[20]

* تأتي القراءة في إطار دراسة الرمز الأسطوري كعنصر بنائي في القصيدة دون الإشارة إلى

أسطورة بعينها، والقصيدة أحد الأمثلة على ذلك: فهي مبنية على أسطورة الموت والانبعاث دون التصريح بذلك.

* تبدأ القراءة من فرضية أن «بويب» رمز مساوٍ لـ«تموز»، وأن اتحاد الرمزين في الدلالة، والمطابقة بينهما أوجد تحولاً في المسميات لا في الدلالة.

* متابعة بنية الأسطورة الأصلية وعناصرها الكامنة في النص:

أ-الندب في بداية القصيدة على ضياع (بويب) في قرارة البحر هو غياب(تموز) في العالم السفلي وإشارة إلى الجدب.

* الصورة الصوتية المتمثلة في تكرار (بويب) تشكل أساساً في ندب الخصب الغائب، وتعمقه الصور البصرية السمعية.

ب-إقامة الطقوس الشعائرية في كل دورة سنوية، والمتمثلة في تقديم النذور.

* القمح والزهور تمثيل لما كان يزرع في حدائق تموز، ومظهر من مظاهره.

جـ-انحباس الماء في الجرار انحباس للخصب حيث الماء رمز للأم[21].

* الافتتان بالموت مع وجود صور البهجة يوحي بأنه موت الانبعاث[22].

* المقطع الثاني في القصيدة تحول من الماء/تموز إلى السياب، وتحول الموت من الموت المساوي للطفولة إلى الموت المساوي للرجولة.

* موت الرجولة يولد حياة جديدة.

* مقابلة صور التمني بين مقطعي القصيدة وتوازنها يشير إلى الانحياز إلى الموت الذي يولد البعث، وعبرها يتحد المقطعان تمهيداً للتحول من الإيماء إلى تصريح الشاعر بأن موته انتصار.

* نتيجة القراءة:

القصيدة شاهد على قدرة السياب على توظيف الرمز الأسطوري توظيفاً ينسجم مع الوجدان الفردي والجمعي.

3-الموسس العمياء

إحسان عباس[1]

* الدافع المحرك للقصيدة هو المال.
* بناء القصيدة قائم على التداعي واللمح الرجوعي عبر عدد من الحلقات التي كونت سلسلة بناء القصيدة.
* يرى الدارس أن تداعي الحلقات تعسفي يفرضه الشاعر للاستمرار في البناء، ولا يربطها سوى صلتها بالمرأة موضوع القصيدة.
* الأسطورة في القصيدة أحد العناصر التي تكفل لها القبول في النطاق الشعري العام، وهي عنصر ثانوي (وسيلة تجميلية أو وسيلة تخييل فني) تستخدم للحفاظ على شعرية النص.
* الأساطير في القصيدة تدخل مدخل الإشارات التاريخية عدا الحديث عن ياجوج ومأجوج.
* جزء كبير من الأساطير الواردة في القصيدة يدخل في باب الاستعراض الثقافي، فمعظمها مجتلب عدا ذكر أوديب كتوطئة للعمى.
* الدارس يلاحظ عدم انسجام الأساطير في القصيدة، لكنه لا يوضح منبع ذلك ويكتفي باعتبارها إشارات غير موفقة، مع ماتحمله الدراسة من بعض ملامح التقييم إذ تختار بعض الرموز على حساب أخرى وتقرر صلاحيتها للقصيدة.

إيليا الحاوي[2]

* تبدأ القراءة بشرح لأبيات القصيدة وتلخيص لحكايتها.
* فرضية القراءة: القصيدة قائمة غلى نزعة رومانسية تولي الموضوعات الفاجعة أهمية قصوى.
* الأسطورة عنصر وافد على القصيدة، وهي استدعاء ثقافي لا وجداني، ما عدا «أوديب» و«ياجوج ومأجوج» فهما الأشد اتصالاً بواقع التجربة.
* للقصيدة أبعاد ثلاثة: وجودي في مصارعة القدر والسقوط بين يديه، اجتماعي في مسألة الرذيلة، ووجداني في معاناة الآلام .
* نتيجة القراءة:
* القصيدة رومانسية متفككة الوحدة العضوية، مليئة بالحشو والاستطراد، وأسلوبها مطعم بالأسطورة التي حشدت استعراضاً من الشاعر لثقافته؛ فهي سردية في مجملها وفاقدة الخلق.

محمد لطفي اليوسفي[3]

* قراءة القصيدة ترد ضمن حديث الدارس عن امتثال الشعر لمتطلبات النقد، فيستدعي الشعر الأسطورة على سبيل الإشارة، والتشبيه الذي يرد قسرياً دونما ارتباط ببنية النص.

* يعتمد الدارس في القراءة على مقطع واحد من القصيدة[4].
* تبدأ القراءة بوصف النص وتفكيكه إلى عناصر دالة.
* تضافر الأفعال في المضارع مع الطابع الاسمي للإيحاء بالاستمرارية.
* تفخيم صورة الليل والتوسع في عبارته عبر عمليات الإسناد المتتالية.
* حشد الصور فيه .
* التوقع الأول في القراءة:

شحن الليل بدلالة جديدة حيث يصبح مرادفاً للهول، وبذلك يبلغ النص حداً من التكثيف الدلالي (الاندفاع صوب الشعر).

* حدوث فجوة في النص عبر توقف النص لاستدعاء الأسطورة عبر التشبيه.
* الأسطورة أوقفت شعرية النص عندما تم استدعاؤها عنوة إذ لا يستطيع التشبيه (كأداة بلاغية بسيطة) أو الربط القسري عبر أداة التشبيه الصريحة إلغاء الدلالات الأولى للعناصر، فبقيت ترشح بها. كما لم ينجح في إعادة بنائها وتحويلها إلى رمز شخصي جديد[5].
* يتوقف النص مرة أخرى(فجوة جديدة) ويتخلى عن الأسطورة ليواصل بناء المعنى الذي يريده عبر عدد من الوسائل (السؤال، استخدام كلمات تدل على الرعب وترسم اللاإنساني، صور موغلة في القتامة).
* نتيجة القراءة: حين تخلى النص عن الأسطورة تمكن من كسر العلاقات التي يفترضها المنطق، إذ استدعى الواقع وحطمه، فإذا بالشيء المدرَك (الليل) تُدَمَّر علاقاته المتعارفة ويدخل في علاقات جديدة؛ فيصير رمزاً. إن النص ينجح دون الأسطورة في بناء رموزه الشخصية ويعطيها بعداً أسطورياً، الأمر الذي يغني أن حضور الأسطورة يعطل الشعر ويخذله[6].

مختار أبو غالي[7]

* تأتي قراءة القصيدة ضمن حديث الدارس عن المومس وشخصياتها الهامشية كأحد الأبعاد الاجتماعية للمدينة في الشعر العربي الحديث.
* القصيدة تمثل الثورة على المدينة فبطلتها فلاحة من القرية، وكل ما وقع عليها من ظلم هو ظلم المدينة للقرية.
* الأسطورة طارئة على القصيدة غير ملتحمة بالتجربة ما عدا رمز قابيل الذي يتحد بها .
* التصريح بالأسماء الأسطورية أفقد الشاعر توفيقه ووضعه في إطار الجزئي لا العام الشامل.
* منهج السياب في القصيدة قائم على التداعي والاستطراد والتقريرية المباشرة، ويصل الدارس إلى ذلك من خلال متابعة القصيدة مقطعاً تلو الآخر.
* القصيدة رومانسية بدأت بمطلع رومانسي، وانتهت نهاية قاتمة.
* نتيجة القراءة: السياب في استلهامه الواقع الاقتصادي اقتصر في واقعيته على الانتقاد دون تقديم الحلّ المرجو[8].

4-مرحى غيلان

ريتا عوض[1]

* فرضية القراءة وتوقعها الأول هو أن القصيدة قائمة على أسطورة الموت والانبعاث، إذ هي تستدعي عناصرها الأساسية وتوظفها.
* كلمة «بابا» رمز محوري تتولد منه القصيدة، ومنه تبدأ القراءة.
* الربط بين الابن ورموز الخصب والانبعاث.
* ملاحظة توحيد الشاعر بين ذاته وبين الأرض، وبين صوت ابنه وصوت المطر.
* اتحاد الشاعر بتموز الذي كانت الحنطة رمزاً له وللمسيح الذي يتوحد معه الشاعر أيضاً.
* ملاحظة أن صور الانبعاث التي حققها نداء الابن كانت على مستوى الحلم والرؤيا في حين ظل الواقع قاتماً.
* التأويل: السياب مؤمن بالانبعاث وهو يتحدى صور الموت المُهيمنة من خلال وجوده في ابنه.
* النتيجة: القصيدة بنيت بناء أسطورياً محكماً، حيث لعبت الأسطورة دوراً وظيفياً مهماً يتمثل في توحيد أجزاء القصيدة، فعن طريق إفادة الشاعر من الرموز والشخصيات الأسطورية استطاع تحويل قضية شخصية -كعلاقة الأب بابنه- إلى قضية قومية وإنسانية وحضارية؛ فحقق الرمز في أعلى مستوياته بالتوحيد بين الخاص العام، وحقق للقصيدة العربية الحديثة الحداثة الحقة.

محمد لطفي اليوسفي[2]

* القصيدة مثال على بناء النص لشعريته عبر بناء أسطورته الخاصة والارتقاء إلى الذرى نفسها التي انحدرت منها الأسطورة (هي نموذج للتعاضد بين الشعر والأسطورة).
* التيمة التي انطلقت منها القصيدة، ومنها انطلق التأويل هي كلمة «بابا» التي يتولد النص منها، ويحقق وحدته من خلالها.
* تسير القراءة في شكل تصاعدي يتم معه تفكيك النص إلى عناصر دالة، عبر تقسيمه إلى مستويات يتم قراءة كل مستوى منها على حدة:

أ-مستوى الجملة: تراكم التشبيهات مبرر بإغناء الدلالة وإضافة دلالات جديدة، حيث يتداخل الواقعي والخيالي عبر الصورة المبتدعة.

ب-المستوى الأسلوبي: حيث يتحول التشبيه إلى استعارة.

جـ-المستوى الدلالي: الانفتاح على الأسطورة بحيث ترد في صورة تعمق الدلالة، كما ترد

لتدعم النص وتخرجه عن التقرير.

* إعادة بناء العناصر بعد تفكيكها بهدف تكوين التآلف، ومن ثم تكوين الدلالة، وذلك من خلال تحديد الحركة في القصيدة:

* البدء من الواقع الانفتاح على الخيالي
انفتاح الخيالي على الأسطوري.

* النص يبني دلالته وشعريته عبر المرور بكل مرحلة من هذه المراحل، وتجاوز أحدها خطر على النص.

* تنظيم عناصر الحركة عبر مراجعة القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

* القصيدة قائمة على العَوْد الأبدي البداية مشرعة على النهاية، والنهاية عتبة مفتوحة على البداية، وهي الحركة ذاتها التي تحكم الوجود.

* الألفاظ المفاتيح في القصيدة -كما تحددها القراءة: الدم، الماء، التراب، الحياة المتجددة (الطفل)، الزمان: الارتقاء والصعود، الموت (الأب والجد) .

* تحديد العلاقات التي تحكم هذه العناصر: تضاد، تكامل، تصاعد، وصلْ.

* تحديد رموز الشعر التي كونها النص بذاته: السماء، التراب، السلّم، صورة التطهير بالماء.

* تأويل هذه الرموز عن طريق الاعتماد على أفق توقع القارئ (معارفه المسبقة)[3].

* تحقيق تآلف النص وإعادة بنائه مرة أخرى، والوصول إلى أن الرمز الشخصي الذي كونه النص قد انحدر من الرمز النمطي، وأن زمن النص أسطوري يتعاصر فيه الضدان المرعبان: الوجود/العدم.

* نتيجة القراءة: إن النص بنى أسطورته الخاصة وحقق جوهر الشعر إذ ارتقى إلى نفس الذرى التي ارتقت إليها الأسطورة بحيث تكاد تمحى المسافة الفاصلة بين الأسطورة والشعر.

حسن ناظم[4]

* تأتي القراءة انطلاقاً من رؤية الدارس بأن التحويل في مرجعية الأسطورة يشكل منبهاً أسلوبياً يعمل على تكوين الدلالة.

* القراءة الأولى للنص تلاحظ تحقق المرجعية الميثولوجية لأسطورة «تموز»، فوظيفة «تموز» و«المسيح» الذي يتماهى به وظيفة أسطورية أي أنها متلائمة مع الحدث الأسطوري الرسمي الأصلي.

* تحقق الوظيفة الأصلية للأسطورة دلالة العودة إلى الحياة لكن من خلال الابن غيلان.

* حدوث تعديل في أفق توقع القارئ ووجهة نظره حيث تتحول الوظيفة الأسطورية الأصلية

عبر عنصر غير متوقع هو «سيزيف» الذي يشكل وجوده فجوة في النص ومنبوءاً أسطورياً، فيتم التحول عبر دلالته التي تشير إلى عبثية الفعل الإنساني.

* يعود النص إلى أساطيره الواردة في المقاطع الأولى لكن ليمارس عليها تحويلاً دلالياً، فتفقد الأساطير مرجعيتها الميثولوجية والرمزية الأصلية.
* التأويل: تتحول الدلالة الأسطورية في النص ليؤسس أسطورته الخاصة، وهي عبثية الفعل الذي يعبر عن الانتكاسة القابعة خلف الصراع الذي كان يجب أن يفضي إلى تغيير حياة الإنسان، لكن لا جديد يحدث في الواقع، وهنا تحدث الخيبة والانكسار(5).

5-المسيح بعد الصلب

إيليا الحاوي[1]

* فرضية القراءة هي أن الفكرة الأساس في القصيدة هي فكرة البعث من خلال الموت، والانتصار بالفعل الفكري والنفسي.
* تسير القراءة عبر متابعة القصيدة مقطعاً تلو الآخر.
* تتبع الرموز الواردة في القصيدة، ومحاولة تقديم تفسير لها من خلال استحضار العناصر الغائبة في النص، وذلك بهدف ملء الفراغات وتكوين الفهم ثم التأويل[2].
* البحث عن وجوه التماثل بين المسيح والصور الشعرية والتشبيهات من جهة، والشاعر من جهة أخرى:

أ-معاناتهما واحدة، وهما واحد.

ب-لا وجوه للتماثل بين التشبيهات والشاعر، فهي أشكال خارجية لو أسقطها الشاعر التحمت التجربة، لكنها جزء من تقنية أدمنها السياب[3].

* ملاحظة التحوير الذي أجراه السياب على رمز المسيح[4].
* ملاحظة ضعف النزعة الروحانية عند الشاعر وغلبة النزعة المادية عليه (مشكلة السياب هي مشكلة رزق وإملاق، وهي أقرب إلى الوثنية منها إلى روحانية المسيح).
* أفضل مقاطع القصيدة هو الذي يتحرر فيه المسيح من تموز وأدونيس.
* السياب لا يهتم بسمات الأسطورة الأصلية، بل يتخذها ذريعة ليصب فيها هواجسه[5].
* نتيجة القراءة: اتصفت القصيدة دون سواها من قصائد الشاعر بنوع من الخلاص والمصالحة النهائية مع الحياة، فيموت الشاعر قريراً مطمئناً لأنه شاهد الفجر الجديد، وهو ما يدعم فرضية القراءة الأولى.

عدنان خالد[6]

* هذه القراءة موجهة أساساً لدراسة القصيدة.
* تبدأ القراءة بإيراد النص كاملاً، ثم محاولة وضعه في إطاره من القراءات السابقة لاسيما التي وصفت القصيدة بعدم الترابط وضعف البناء[7].
* تحدد القراءة منهجها بأنه تحليلي، ومن ثم فإن المنهج يفترض عدم الخلط بين عالم القصيدة وعالم الواقع.
* يحدد الدارس رؤيته حول توظيف الرمز بأن الشاعر غير مطالب بتقديم حقائق موضوعية عن العالم، فالرموز التي يوظفها تحمل جزءاً من ذاتيته وكيانه إضافة إلى معانيها ودلالاتها

المتفق عليها. من هنا ينبغي على الناقد ألا يفترض إشارة الرمز إلى ما هو مفهوم ومتعارف عليه، بل ينبغي أن يتعامل معه ومع القصيدة كبناء مفتوح يفرض أنماطه الجمالية وشروطه الإبداعية على القارئ[8] .

* يحدد الدارس عدد مقاطع القصيدة .

* يشكل المقطع الأول بؤرة مركزية في القصيدة فهو يشكل خلاصة محتواها، ويوجز اهتماماتها، وموضوعها الأساس. وبقية المقاطع توسعات وإضافة له. ويبرر الدارس اعتماد القراءة على هذا المقطع نظراً لمركزيته وأهميته في القصيدة أولاً، وطول القصيدة ثانياً.

* قراءة القصيدة بعيداً عن المرجعية الدينية، رغبة في تحقيق التآلف في القراءة وفي مدلولات النص، وملء الفراغ بمرجعية مستمدة من النص نفسه[9].

* التركيز على أحد مجازات القصيدة دون غيره والانطلاق من لفظة«العويل» الواردة فيه وتفسيرها على أنها رمز لصوت الشاعر أو رسالته، فهي صوت الشاعر الذي يجسم الارتباط بين الفرد والمجموع[10].

* تحديد العلاقة بين الشاعر والمدينة بعلاقة السفينة بحبل النجاة. وتفسير الرموز على أن الشاعر ضمير الأمة التي هي السفينة التي تكاد تغرق.

* العلاقة بين الشاعر والإنسانية (أو الأمة) علاقة جدلية فنمو أحدهما رهين بتطور الآخر؛ من هنا فإن فناء الجسد ليس له أهمية تذكر نظراً لبقاء أفكار الشاعر واستمرارها، مما يؤكد عقم الاضطهاد.

* المقاطع التالية في القصيدة تطوير لفكرة المقطع الأول.

* تأويل الصور والرموز في القصيدة بردها إلى التأويل الذي اختاره الدارس وهو أن البقاء هو بقاء فكر الشاعر واستمراره من خلال التفاعل بين الفرد والمجتمع[11].

* الأسلوب المتبع في بناء القصيدة هو الارتجاع الفني (Flash back) وبه يفسر الدارس الانتقالات الفجائية في زمن القصيدة، إذ إن زمن القصيدة نفسي، وبه يفسر التقاء المقطع الأخير بالأول زمنياً ودلالياً.

* التأويل: توحد الشاعر بالمسيح، والمسيح رمز الشعراء جميعاً. والفكرة الأساس في القصيدة هي عطاء الشاعر وتواصله مع المجموع؛ فإذا تحقق الانتماء الفكري فإن الشاعر والمدينة (أو الفكر والحضارة) يصبحان وحدة واحدة، وعندئذ تصبح أفكار الشاعر هي الحبل المنقذ، وفناء الشاعر الجسدي ليس له أهمية تذكر نظراً لبقاء أفكاره وامتدادها[12].

عبد الكريم جعفر[13]

* تأتي قراءة القصيدة في إطار الحديث عن إحساس السياب بالموت وقلقه منه، مما جعله ينفذ منه إلى فكرة الانبعاث.

* فرضية القراءة وتوقعها الأول أن الموت يبدو في القصيدة استنفاراً للتضحية المتوازنة مع الانبعاث.

* حيوية الزمن تدخل عبر لفظتي (العويل)، (النواح) رغم تضادهما واتفاقهما في الوقت نفسه؛ فالعويل عبور الخصب، والنواح علاقة تتأرجح بين الحياة (النور)، والموت (الدجى) ثم سيادة السكون.

* ملاحظة التذبذب بين الوجود والعدم وهو يستند إلى انتقال تصور الموت من قيمة التأرجح (بين الدجى والنهار) إلى فعل الحياة (قلبي الشمس، الأرض).

* الانتقال هو من الموت إلى البعث.

* الثنائية الضدية تتحول من ثنائية سلب إلى معادلة إيجاب مما أدى إلى إلغاء الأضداد عبر الاتحاد بين الخاص والعام، (الأنا والنحن)، فينتصر البعث.

* التأويل: التوحد بين الخاص والعام، بين الفرد والمجموع هو ما يحقق انتصار البعث.

٦-أغنية في شهر آب

إحسان عباس[1]

* تبدأ القراءة بوصف القصيدة بأنها أغرب محاولات السياب في فترة ديوان (أنشودة المطر).
* ملاحظة افتتاح القصيدة بموت «تموز» الذي يرمز إلى الخصب والدفء، وهذا يفسر جوّ البرودة الذي يشيع في القصيدة .
* إعادة سرد أحداث القصيدة كاملة.
* حذف كلمة تموز ووضع «مات النهار» مكانها لا يغير الأمر ظاهرياً، لكن رمز تموز الذي لم يتكرر إلا كاللازمة المترددة يعد أساساً هاماً في القصيدة .
* القصيدة كناية متقنة عن مدى الفراغ الذي تعانيه نساء الطبقة الغنية، والجوع والبرد اللذان ينتشران يعنيان الحاجة إلى الدفء المستمد من الحب والعمل والرجولة، وفقدها يجعل البرد يسيطر على حياة البيت وعلى مظاهر الطبيعة في الوقت نفسه.
* التأويل: القصيدة صورة لانبتار العلاقات أو رمز عن العنة التامة في عالم المظاهر الكائنة.
* الدارس معني بمسألة جدّة القصيدة وأصالتها، ومكمن الجدة فيها هو الأسلوب الجديد المتبع فيها (الحوار، النقلات الخاطفة، السخرية العميقة، الصور الجديدة). هنا يكتفي الدارس بأن السياب سماها محاولة جديدة.
* النتيجة: القصيدة من الوجهة الفنية الخالصة من أجمل ما نظمه الشاعر على طريقة لم يتح له أن يمارسها في الشعر بعد إلا قليلا، وفيها تتجلى قدرته على استغلال الأسطورة حيث اكتشف ما يمكن أن تمده به أسطورة تموز[2].

حسن ناظم[3]

* تأتي قراءة القصيدة ضمن الحديث عن البنية الاستعارية فيها.
* استقراء الاستعارات الواردة فيها.
* افتراض أن التحويل في نمط الاستعارة والقطيعة مع الموروث الضخم في ذاكرة الشاعر لا يتحقق دون صهر الأسطورة في قالب جديد.
* اختبار هذه الفرضية عبر ملاحظة خطوات التحويل الذي فقدت الأسطورة بموجبه مرجعيتها الميثولوجية الرسمية، مع تحليل الاستعارات المرافقة لها.
* دعم الافتراض الأول بأن التحول في بنية الأسطورة هو تحويل واعٍ يسعى إلى تحقيق هدف القصيدة.
* التأويل: فقد تموز مرجعيته الأسطورية وبقى ميتاً من أجل الإيحاء باستعصاء التغيير ونكوص المجتمع وانكفائه على ذاته، وهذا ما مهدت له الاستعارات المصاخبة.

* النتيجة: تتعاضد الاستعارة الجديدة مع التحويل في بنية الأسطورة ومرجعيتها بهدف النمو ببنية النص وتأكيد دلالاته، مما يظهر نجاعة مقاربة الأسطورة في ضوء الاستعارة، ويظهر الجانب التجديدي الذي مارسته نصوص السياب.

7–شباك وفيقة

صلاح فضل[1]

* تأتي قراءة القصيدة نموذجاً على خلق السياب نماذجه الأسطورية الخاصة أو ما أسماه الدارس بـ «الأسطرة».
* تبدأ القراءة بمحاولة تحديد أصول رمز «وفيقة» وجذوره التاريخية بهدف الإفادة من ذلك في تفسير الطابع المثالي والميثولوجي الذي يضفيه عليه الشاعر .
* تفكيك النص إلى عناصر دالة بهدف الوصول إلى قراءة عناصره وعلاقاتها، ورموزه المختلفة، وذلك بعد متابعة النص مقطعاً تلو الآخر.
* تحديد المؤثرات السياقية التي تعطي الشباك هالته الأسطورية، وتأتي الأسطورة كأحد هذه المؤثرات.
* بروز أسطورة «إيكاروس» كفجوة تصدم توقع القارئ، وتطلب منه تعديل ذاكراته، والبدء بتُوقع جديد، ويلاحظ الدارس أنها تلقي ظلها الثقيل على النص، فيلجأ النص إلى الغنائية الموسيقية لبعث الحياة فيه وفي الشباك مرة أخرى.
* بنية القصيدة قائمة على الانتقال من الواقعي إلى الأسطوري ثم إلى الواقعي مرة أخرى وهكذا (المراوحة بين الواقعي والأسطوري) حيث تلعب الأسطورة دورها في إغناء الدلالة بمصاحبة العناصر الواقعية ودمجهما معاً .
* اعتماد النص على الترجيع وسيلة لتكوين بنيته وتحقيق «الأسظورة» فيه.
* التأويل: أعطى السياب الشباك هالة أسطورية جعلته يأخذ سمة كونية تجاوز الزمان والمكان، فيتحول الشباك من الواقعي إلى الأسطوري مما يجعله منفذاً لوحدة الكون كله.

عبده بدوي[2]

* يقرأ الدارس القصيدة في إطار قراءته لتجربة الموت في قصائد وفيقة بشكل عام، انطلاقاً من فرضية أن «الموت» مسألة شغلت السياب دوماً.
* تبدأ القراءة بتأويل رمز «وفيقة»، وبأنه تعبير عن خطف الموت لمن نحب والحلم المستحيل بعودته. أي أن القراءة تسير في خط تنازلي من التأويل إلى النص وجزئياته.
* تفسير الأساطير الواردة في النص انطلاقاً من التأويل الأول، من هنا تجتمع الأساطير حول دلالة عامة واحدة هي الرغبة في تحقيق المستحيل، لذلك لم تشكل أسطورة «إيكاروس» خرقاً في أفق التوقع، إذ بقيت ضمن هذا الإطار العام (تحقيق المستحيل).
* تحديد السمات الأسلوبية في القصيدة ودورها في إغناء دلالات النص (البنية الصوتية، توظيف اللون، الأساليب البلاغية، البنية الموسيقية).

* إعطاء الدلالات الأسطورية لرمز وفيقة وشباكها عبر تجريدهما من حدود الزمان والمكان.
* يدعم التأويل النهائي التأويل الأول، وهو أن قصائد وفيقة عمل واحد ممتد يدور حول مأساة الموت[3].

هوامش القصائد

1-أنشودة المطر

(1) إحسان عباس، بدر شاكرالسياب، ص206-213، ويمكن القول إن هذه القراءة قد تكون من أقدم قراءات هذه القصيدة، كما أنها جزء من دراسة عامة حول السياب، وقد سبق الحديث عن منهج الدارس ورؤيته في الفصل السابق. ويجدر بالذكر أن نعيم اليافي قد أورد ملاحظات حول هذه القراءة في إطار المقارنة بينها وبين قراءة جابر عصفور للقصيدة ذاتها، وهو يضع هذه القراءة ضمن ما أسماه بـ «التلقي التعددي المفتوح»، كما أشار إلى عدد من العناصر التي تمّ إيرادها في هذا البحث وتوصل إلى أن موقف عباس يقوم على التحول من خلال مفهوم التطور، أما رؤيته فتقوم على انسجام المتخالف أو تصافي المتناقضات، في حين أن منهجه يميل نحو التكاملية. نعيم اليافي، الشعر والتلقي، ص56، 57. كما أشار قاسم المومني إلى قراءة إحسان عباس أيضاً وذكر أنها كسائر الكتاب، تعتمد على المنهج التاريخي والنفسي والفني، وتوصل إلى أنها كانت شديدة الإخلاص لمنهج دارسها. قاسم المومني، في قراءة النص، ص158، 159.

(2) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص100-112. ويجدر بالذكر أن الدارسة قدمت قراءة أخرى للقصيدة ذاتها في دراستها الأخرى: بدر شاكر السياب، ولم ترد فيها إضافات كثيرة، انظر ص33-37.

(3) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص14.

(4) المصدر السابق، ص16. وحول النماذج العليا في الشعر، وأعمال مود بودكين على وجه التحديد في هذا المجال، انظر ستانلي هايمن، النقد الأدبي، ج(1)، ص244.

(5) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص16 .

(6) يرتبط هذا التأويل برؤية الدارسة في معادلة الإنسان بين الأم والأرض وارتباط ذلك بإيمان الإنسان بالبعث، المصدر السابق، ص40.

(7) لقد ذكرت الدارسة في دراستها الأخرى أن القصيدة قائمة على صراع الضدين: الظلام/الضياء، الفرح/الأسى، الأم الميتة/ الإيمان بالبعث، ويمكن اختصار هذه الصراعات أوردّها إلى الجدلية الأساسية وهي الموت/الانبعاث التي أشارت إليها الدارسة. ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ص35.

(8) لقد ذكرت الدارسة أن كلمة «مطر» هي الصورة المحورية في القصيدة فهي رمز للحياة، ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ص35، 36.

(9) لقد اعتبرت الدارسة القصيدة من أفضل نماذج الشعر العربي الحديث، وهي فاتحة الشعر الأسطوري فيه، ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ص37.

(10) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط(1)، (دار ابن رشد، بيروت، 1979)، ص31-59.

(11) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص5.

(12) المصدر السابق، ص22.

(13) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص29. وقد أكد الدارس في أكثر من موضع أهمية هذه القصيدة والدور الذي لعبته في حركة الشعر الحديث، انظر الصفحات 17، 33، 40. ويمكن القول إن قيمة القصيدة تنبع هنا من وضعها في إطارها من حركة الشعر العربي الحديث، أي أن هذه القراءة لا تقتصر تماماً على النص وحده، بل تزاوج ذلك بإطار تاريخي تضع القصيدة فيه.

(14) يشير الدارس هنا إلى أن إدراك دور التفاصيل يحتاج قراءة ثانية متعمقة، وهو يختصر العناصر التفصيلية في (13) عنصراً. الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص41، 42.

(15) يقسم الدارس الصور أيضاً إلى خمس نماذج، المصدر السابق، ص46-50.

(16) يدرس الدارس الإيقاع من خلال: التكرار، الصدى، المخاطبة، إيقاع الصورة. المصدر السابق، ص52-70.

(17) المصدر السابقْ، ص59.

(18) لقد أشار قاسم المومني إلى هذه القراءة في إطار قراءته للقصيدة عبر تقديم موجز ما ورد فيها، ويذكر المومني أنه لا يملك إلا أن يعجب بالقراءة مدخلاً ومنهجاً وأداة رغم ما يلاحظ عليها من ولع بالتفريع والتقسيم. قاسم المومني، في قراءة النص، ص161-163. كما انتقد علي الشرع هذه القراءة في أنها تقحم القارئ في تقسيمات وتفريعات متناثرة تفتقد للترابط ولا تخدم النظرة الكلية للقصيدة، علي الشرع، «قراءة في «أنشودة المطر» للسياب»، ص .A66

(19) جابر عصفور: دراسة قصيدة «أنشودة المطر» للشاعر بدر شاكر السياب، ضمن كتاب: حركات التجديد في الأدب العربي، (دار الثقافة، القاهرة، 1979)، ص211-229. ويلاحظ أن القراءة تبدأ بالتعريف الموجز بحياة الشاعر، ص201-205، كما تحدد أهمية ديوان (أنشودة المطر) في اهتمام الشاعر بقضايا الآخرين وابتعاده عن الذاتية، وظهور آثار ثقافته عبر الاستغلال الخصب للأسطورة والموروث الشعري. ص204. كما تجدر ملاحظة أن هدف الكتاب-في مجمله-التعريف بحركات التطور والتجديد في الأدب العربي.

(20) يربط الدارس أيضاً بين تغير الموقف النفسي للشاعر وبين الوزن والإيقاع، جابر عصفور، دراسة في «أنشودة المطر»، ص217، كما يقدم الدارس ملاحظات حول وزن وشكل القصيدة. نفسه، ص218.

(21) يجدر بالذكر أن نعيم اليافي قدم ملاحظات حول هذه القراءة في إطار مقارنتها مع قراءة إحسان عباس السابقة، وذهب فيها إلى أن رؤية الدارس تقوم على التناقض (الصراع بين المتضادات)، وموقفه يجنح صوب المادية الجدلية، لذلك يلاحظ كثرة المصطلحات الماركسية في نصه، كما أشار الدارس إلى عناصر مقاربة لما تم إيراده في هذا البحث. ويذكر الدارس أن خطاب جابر عصفور قد جاء موجها إلى طلاب، من هنا يفهم ما ورد في قراءته من حديث عن الشعر الجديد ومقارنة بالشعر القديم ونصوص شوقي وحافظ. نعيم اليافي، الشعر والتلقي، ص55-

57. ويمكن القول هنا إن القراءة لم تعتمد على المقارنات التي أشار إليها اليافي، فقد جاء ذكرها مختصراً في ملاحظة عن سبب وصف هذه القصيدة بالنضج، جابر عصفور، دراسة في «أنشودة المطر»، ص215. كما يجدر بالذكر أن قاسم المومني قد رجع إلى قراءة جابر عصفور أيضاً، وأورد ملاحظات مختصرة حول أهم ما ورد فيها. قاسم المومني، في قراءة النص، ص159، 160.

(22) علي الشرع، «قراءة في «أنشودة المطر» للسياب»، (م.س)، ص A67-A77. ويجدر بالذكر أن هذه القراءة تكونت من ثلاثة محاور يهتم المحور الأول منها بتتبع القصيدة عند الدارسين، صA64-A66، بينما تمت الإشارة إلى المحور الثالث منها في الفصل الثاني من هذا البحث، ص242، وسيتم التركيز في هذا الفصل على المحور الثاني الذي يعنى بتحليل القصيدة بصفتها نصاً أدبياً متكاملاً.

(23) لقد أشار الدارس إلى ذلك في أكثر من موضع حين ذكر أن البيتين الأولين غنيان بالاحتمالات الدلالية والمعاني والصور التي يتعثر إدراكها على القارئ العادي، كما ذكر أن القصيدة وصورها تستدعي قارئاً يمتلك ذاكرة لا تقتصر على المحفوظ من القوالب البلاغية. علي الشرع، «قراءة في «أنشودة المطر»»، ص.A67 وحول مفهوم هذا القارئ انظر تمهيد هذا البحث، ص24، 25.

(24) البيتان أو العنصران هما: (الموت والميلاد والظلام والضياء)، (موقف الصياد وتداعياته).

(25) يجدر بالذكر أن قاسم المومني قد أشار إلى هذه القراءة عبر ذكر أهم جوانبها، ورأى أن أهم ما تؤدي إليه هو أن تجربة السياب تجربة ثريّة متنوعة، وتنوعها لا يخرج عن إطارين: الإطار التاريخي القرائي، والإطار الحضاري الحديث. قاسم المومني، في قراءة النص، ص164، 165.

(26) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاتها 3-الشعر المعاصر، ط(1)، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990)، ص220-222. ويجدر بالذكر أن القراءة تبدأ بمقدمة حول دلالة تسمية «الشعراء التموزيين»، ويكرر الدارس ما ذكره دارسون آخرون حول اطلاع السياب على شعر إليوت، وإيديث سيتويل باعتباره أحد الشعراء المحدثين، كما يذكر أن هجرة أسطورة تموز إلى الشعر العربي المعاصر تستند إلى ركائز نظرية مختلفة عن إليوت، لذلك تعرضت إلى قلب دلالاتها، وتعددت وظائفها، المصدر نفسه، ص213، 214، 217.

(27) محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ص216، 217.

(28) يذكر الدارس أنه سيدرس فضاء الموت من خلال عناصر الطبيعة على اعتبار أن هناك دراسات أخرى قامت بدراسة فضاء الموت من خلال الأسطورة، وهو يقسم عناصر الطبيعة إلى: الماء والنار والتراب، وسيدرس السياب ضمن عنصر «الماء». المصدر السابق، ص217، 218. ويذكر الدارس أيضاً أنه لا يمكن اختزال فضاء الموت عند السياب في قصائده التي اختبر فيها آلام المرض والموت، إذ إنها ليست الوحيدة التي تفاعلت الكتابة فيها مع الموت، كما أن قصائده التموزية لم تلغ عنصر الماء كرحم لانفجار رؤية السياب للموت، نفسه، ص219.

(29) محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ص219.

(30) يذكر الدارس أن بناء الدوال في «الأنشودة» يفرق بين سياقين للمطر ونتائجه: الأول تركيز على العلاقة بين المطر والجوع، والثاني سياق الموت حيث تأخذ النتيجة مساراً آخر هو احتمال

الخروج إلى الحياة. المصدر السابق، ص222 .

(31) المصدر السابق، ص222.

(32) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث -دراسة في المنجز النصي، ص115-121.

(33) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص6-8، ومن هنا يذكر الدارس أنه سيضع القارئ أمام إشكالات نقدية وشعرية غير مألوفة .

(34) يتحدث الدارس هنا عن أهمية العنوان في النص الشعري العربي الحديث قياساً إلى الشعر العربي القديم، المصدر السابق، ص107، 108؛ وتقترح القراءة ثلاثة أبعاد لدراسة العنوان هي: تجاور العناوين، نصية العنوان، العنوان النص. نفسه، ص110-115.

(35) يقر الدارس بأن العلاقة بين العنوان والنص بالغة التعقيد، إذ يمكن أن لا توجد له صلة ظاهرية بالنص، وقد تزداد الصعوبة حين يكون العنوان المقتطع للقصيدة عنواناً لديوان بأكمله، وهو ما ينطبق على عنوان «أنشودة المطر». حول صعوبات دراسة العنوان ومخاطرها، انظر المصدر السابق، ص113، 114.

(36) لقد حدد الدارس مفهومه للنص الثاني بأنه النص المنجز بفعل القراءة، حيث تلتقي فيه لغات نصوص أخرى تنجز أدواراً شعرية لها مقاصدها، وهذا النص قابل للتعدد، المصدر السابق، ص28-30، 33.

(37) تتطلب نصية العنوان عند الدارس الوقوف عند كل الجهات ذات الوظيفة في التحليل، ومن ذلك دراسة الصيغ التركيبية النحوية والدلالات المتولدة من التأمل في العلامات، والإشارات التي تحفز القارئ على ترتيب قراءته ضمن نوع شعري دون آخر. وللتلقي فاعليته في هذه الدراسة -كما يذكر الدارس- حيث يكون القارئ قد كون أفقاً معيناً وهو يتأمل عالم العنوان لينتقل بعده إلى القصيدة حيث تؤكد الأفق التخييلي الذي تولد عنده أو تهدمه، ولكل حالة جماليتها الخاصة. المصدر السابق، ص111.

(38) يلاحظ أن الدارس يستخدم مصطلح «الذاكرة» ليعبر به عن «أفق التوقع»، كما يبدو أنه يفيد من مفاهيم آيزر حول وجهة النظر الجوالة، وتطور عملية القراءة من خلال التفاعل بين التوقع والتذكر، فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص117 .

(39) وردت في مقطع شعري واحد هو (كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم// تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال)، وهو يشكل موطن ارتكاز في القصيدة إذ يقع البيت الذي ورد فيه العنوان وسط المقطع، والأبيات التي ترد بعده تعدل أفق توقع العنوان المكون قبل قراءة القصيدة. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص118 .

(40) يجدر بالذكر أن الدارس يرى أن القصيدة تقدم حوارات أخرى مع عنوانها على مستوى الدلالات والموضوعات ويقدمها كمقترحات للتحليل، رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص121؛ كما يقدم ملاحظات حول علاقة العنوان بالديوان، والفراغات والبياض في القصيدة، نفسه، ص150-152.

(41) قاسم المومني، في قراءة النص، ص145-151.

(42) قاسم المومني، في قراءة النص، ص36، 37.

(43) يكرر الدارس عبارات مثل «في الذي نعرفه»، «في الذي نعهده»، «في الذي نعلمه» .. مما

يوحي بحجم مساحة السائد والمعلوم التي ينطلق منها. قاسم المومني، في قراءة النص، ص146. ويجدر بالذكر أن هذه القصيدة قد حظيت بعدد وافر من القراءات المفصلة، أو بعض الملاحظات حولها، كما ورد عند محمد جمال باروت في كتابه: الحداثة الأولى، الذي أشار إلى هضم القصيدة لفضاء الميثولوجيا البابلية عبر الإطار العام لأسطورة تموز، حيث اكتسب الرمز التموزي في سياقه الجديد وظائف دلالية جديدة تتمحور حول انبعاث مرجع اجتماعي هو العراق. محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ط(1)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1991)، ص136، 137؛ ووردت ملاحظات عند سامح الرواشدة حول مطلع القصيدة ومقطعها الأول في إطار حديثه عن العوامل التي تسهم في تأويل النص الشعري، فيشير إلى ما أسماه بالعناصر السيميائية. التي توجه النص إلى دلالات دون غيرها كما حاول تأويل العلاقات والتحولات الواردة في ذلك المقطع عبر التحولات في علاقاته التي أعطت العينين في بداية القصيدة إيحاءات أسطورية. سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص22-24؛ وقد تحدث عمران خضير الكبيسي عن تكرار الأسماء الأسطورية في دراسته التي تدرس لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، في لغة الشعر العراقي المعاصر، ص172، 200، 201، 240، 241؛ كما قدم محمد فتوح أحمد ملاحظات عن القصيدة ضمن حديثه عن الرمز الشعري بشكل عام، حيث يرى أن رموز القصيدة ترجع إلى منبع حسي واحد. محمد فتوح أحمد، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، (مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1998)، ص109-111؛ وقد وردت قراءات أخرى لهذه القصيدة في الفصلين الأول والثاني من هذا البحث، لا سيما الفصل الثاني. كما يجدر بالذكر أن إيليا الحاوي قدم قراءة لهذه القصيدة خالف فيها الدارسين حين اعتبر القصيدة رومانسية قائمة على المبالغة والحشو والخطابية والانفعالية الزائفة، وتشابيهها مفتعلة، ومشكلتها ذاتية هي مشكلة الشاعر مع الرزق. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(2)، ص173-202.

2-النهر والموت:

(1) إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ص134-140.

(2) خالدة سعيد، حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث، ط(1)، (دار العودة، بيروت، 1979)، ص141-192.

(3) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص16، 17. ويلاحظ على الدارسة وقوعها في بعض التعميم في إصدار الأحكام، إذ لا يمكن القطع بأن الأسطورة قد دخلت إطار الرؤية الشعرية عند كل الشعراء الذين وظفوها، وأنها لم تكن مجرد استدعاء، فهي قد تكون رؤية في مرة ومجرد استدعاء في مرة أخرى عند الشاعر ذاته كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن توظيف السياب للأسطورة.

(4) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص132-134، ويجدر ملاحظة أن قراءة الدراسة للقصيدة طويلة ومعقدة ومليئة بالمخططات والجداول والتفريعات.

(5) لقد ذكرت الدارسة في مقدمتها أن دراسة الشاعر ينبغي أن تنطلق من نتاجه لا من أخبار حياته وعلاقاته الشخصية، المصدر السابق، ص136، هامش (1).

(6) حول تقسيم هذه الدوائر والحركات المصدر السابق، ص157-160.

(7) لقد أشارت الدراسة بشكل صريح إلى بعض تلك الآليات في معرض حديثها عن الوصول إلى نظام البدائل الذي يحرك النص، المصدر السابق، ص168.

(8) حول مفهوم النماذج العليا كما ورد عند كارل يونج، انظر ستانلي هايمن، النقد الأدبي، ج(1)، ص246.

(9) تتحدث الدراسة عن تقاطع الكوني والإنساني في هيكل الحركة الثانية والمسار الدائري الذي يشكلها ويشكل نواة القصيدة، خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص175، 176.

(10) ترى الدراسة أن القصيدة كلها قائمة على الثنائيات بين: أسطوري/واقعي، كوني/ إنساني، موت/ حياة، حضور/غياب. من الأمثلة على تلك الثنائيات انظر، المصدر السابق، ص145، 163، 167، 171، 172.

(11) تفصل الدراسة ثلاث درجات من التعقيد في الحركة. المصدر السابق، ص189، 190 .

(12) حول القصيدة الرؤيا عند الدارسة، انظر، المصدر السابق، ص190، 191.

(13) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص71-73 ويجدر بالذكر أن عمران خضير الكبيسي في دراسته للغة الشعر العراقي قد التفت إلى ظاهرة التكرار في هذه القصيدة، لكنه ركز على مسألة الجرس والنغم الصوتي دون التوقف عند جدلية الأسطورة فيها. عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص24، 25.

(14) يتحدث الدارس في بداية الدراسة عن «درجة النحوية»و «الانحراف التركيبي» كأحد درجات قياس الأساليب الشعرية، ويذكر أن النحو التوليدي يميز بين درجات النحوية طبقاً لعدد وأهمية القواعد التي تخرج عليها، وتقوم الشعرية بإكمال هذا التصور حيث تعتمد دينامية التعبير الشعري المعاصر على الانحرافات بمستوياتها المختلفة بدءاً من درجة النحوية حتى حالات الخروج على الأعراف الشعرية السائدة. حول هذا الأمر بالتفصيل انظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص23، 24. ويجدر بالذكر أن نظرية التلقي قد اهتمت بهذا الخرق أو الكسر، واعتبرته أساساً لوجود الأعمال الفنية الكبيرة -لاسيما عند ياوس- كما سبق الحديث عن ذلك.

(15) سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، ط(1)، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار الفارس، عمّان، 1999)، ص88-100. وقد سبق للدارس أن قدم قراءة لهذه القصيدة في إطار الحلقة النقدية المصاحبة لمهرجان جرش، يمكن أن تعد نواة لهذه القراءة إذ تشتمل على عناصرها الأساسية مع بعض التوسع والتطوير في القراءة الثانية. سعيد الغانمي، أجراس الموت والميلاد -قراءة في قصيدة «النهر والموت» للسياب، ضمن كتاب: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، مجبرا. تحرير وتقديم فخري صالح (الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر)، ط(1)، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمّان، 1996). وسيتم الاعتماد هنا على القراءة الواردة في كتاب منطق الكشف الشعري عدا ما سيتم الإشارة إليه في موضعه.

(16) يتضح ذلك في تتبع تفصيلات حياة الشاعر وجوانبه النفسية، ويذكر الدارس أن هذا ما اهتمت به الدراسات التي كتبت حول الشاعر. ويذكر أيضاً أن ما يميز الشاعر هو توظيفه الرموز والأساطير، بالإضافة إلى إيجاد فكرة «القصيدة» وحدة عضوية متكاملة، وفكرة «النص» حيث

القصيدة عند السياب كيان نصي متكامل. إضافة إلى توظيفه المقلوب للمرايا، واستخدام الصور المرآوية. سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، ص63-88؛ أجراس الموت والميلاد، ص23، 24، 26.

(17) يشمل المستوى الصوتي الوسائل التي تخاطب الأذن: الجناس، التورية، الوزن، الإيقاع؛ ويشمل المستوى الدلالي الوسائل التي تخاطب الفكر: الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل، الالتفات، سعيد الغانمي، أجراس الموت والميلاد، ص24.

(18) لقد تحدث الدارس عن المرايا وأشكال ظهورها، وسمات الصور المرآوية في شعر السياب في موضع سابق من دراسته، وقد سبقت الإشارة إلى أنه قد اعتبرها إحدى خصائص شعر السياب. المصدر السابق، ص65-79.

(19) من تلك العناصر استدعاء عنصر «الشمس» مقابلاً لعنصر «القمر» ودلالتهما في الحضارات القديمة، واستدعاء مرجعية الدارس الأسطورية حول رمز الماء في الأساطير والحضارات الإنسانية، واستدعاء علم النفس لتفسير دلالة الصور المرآوية، إضافة إلى استدعاء نصوص أخرى للشاعر مثل «مرحى غيلان» و«أنشودة المطر» و«قارئ الدم» بهدف قراءة دلالة الأقمار في شعره. سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، ص97-99؛ أجراس الموت والميلاد، ص31، 33-35.

(20) عبدالكريم جعفر، رماد الشعر، ص276-280.

(21) يشير الدارس إلى وجود ثلاث أمنيات في القصيدة: أمنية النظر إلى الامتلاء بالحياة، تعميق حركة الصورة من خلال أمنية الخوض في بويب، أمنية الموت والحلول فيه غرقاً، وكلها في المقطع الأول. عبدالكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص277، 278.

(22) يلتفت الدارس إلى وجود عناصر مصاحبة لهذا الافتتان تدعم تأويله وهي: الماء رمز الانبعاث والحياة، السمكة عند يونج رمز للانبعاث والتجدد، صورة الغرق في بويب دلالة على التوحد بالماء، وتموز يرمى جثمانه في الماء ولا يدفن. المصدر السابق، ص278، 279. ويجدر بالذكر أن محمد جمال باروت في كتابه: الحداثة الأولى ذكر ملاحظات حول قصيدة «النهر والموت» وذهب إلى أن الحلم والواقع والأسطورة والإنسان، النهر والشاعر، كلهم يتداخلون حتى ليصعب الفصل بينهم. والفني الدلالي يأتي من المناخ الأسطوري؛ «فبويب» مكمن للخصب. ثم يتابع التحولات الداخلية من الحنين إلى بويب، ثم التقرب إليه بالنذور ثم الغناء المحيي فيه، وهو ما أسماه بـ«التعميم الفني» الذي يتمثل في الرمز التموزي. ويرى أن «بويب» هو نهر المحارة، أي نهر الولادة، حيث تنهض المحارة رمزاً أمومياً به يفسر الدارس رغبة الشاعر في الغرق في النهر، إذ هو الموت الذي يعني حياة جديدة. والفداء في نهاية القصيدة هو جزء من الفعل التموزي المأساوي القائم على الافتداء القرباني. هكذا يربط السياب بين النموذج الأصلي للانبعاث وبين أحلامه في انتصار المكافحين. ويجدر بالذكر أن الدارس يحيل إلى ما وصفه بالدراسة الممتازة والعميقة التي أجرتها خالدة سعيد للقصيدة. محمد جمال باورت، الحداثة الأولى، ص139-141.

3. المومس العمياء:

(1) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص193-204، وقد سبقت الإشارة إلى رؤية الدارس ومنهجه في الفصل الثاني من هذا البحث، ولعل قراءة الدارس للقصيدة تعد من أقدم القراءات.

(2) إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب-شاعر الأناشيد والمراثي، ج(1) البواكير، ص117-152.

(3) محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي، ص137-140. وقد سبقت الإشارة إلى مفاهيم الدارس في بداية هذا الفصل.

(4) المقطع الشعري هو الذي يبدأ بقول الشاعر (الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة) وهو مطلع القصيدة، والأسطورة الواردة هي من خلال التشبيه بـ «عيون ميدوزا». انظر القصيدة، ديوان بدر شاكر السياب، ج(1)، ص509. ويجدر بالذكر أن حسن توفيق قد أشار إلى التشبيه ذاته، لكن رفضه له جاء من منطلق آخر هو وقوف التشبيه عائقاً أمام عملية التوصيل، ولم يأت نتيجة قراءة لدوره في بنية القصيدة. حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص318.

(5) يذكر الدارس هنا أنه لا توجد علاقة بين المصابيح وهي تذكر بالنور والأنس، وعيون ميدوزا التي تحول كل من تقع عليه إلى حجر (الرعب). محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي، ص137، 138.

(6) المصدر السابق، ص140.

(7) مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص128-141. ويجدر ملاحظة أن الدارس قد اطلع على دراسة إيليا الحاوي واقتبس بعض آرائه. المصدر نفسه، ص129، 135.

(8) إن قول الدارس يوحي بتساؤل حول وظيفة الشعر أو الشاعر، فهل دور الشعر أو الشاعر هو تقديم الحلول للمشكلات الاجتماعية أو أي نوع آخر من المشكلات، أم دوره تقديم المتعة الفنية؟ ذاك تساؤل لم يتم الوصول إلى حسم له، ويبقى السؤال مشرعاً وتختلف الإجابة باختلاف رؤى النقاد ومفاهيمهم للشعر. ويجدر بالذكر أنه قد تمت الإشارة إلى أن هذه القصيدة قد انتقدت من قبل عدد من الدارسين بسبب حشد الأساطير فيها، وذلك في الفصل الثاني من هذا البحث، انظر، ص189. كما يجدر بالذكر أيضاً أن «عبدالكريم جعفر» قد اختار مقطعاً من هذه القصيدة (خنت الحياة بغير علمك في اكتداحك للحياة//وغداً بحبلك تشنقين) مثالاً على استغلال الأسطورة لبناء عنصر جزئي أو صورة جزئية ترفد الصورة الكلية في القصيدة، دونما ذكر مباشر للأسطورة، حيث يتكئ المقطع على صورة «بنلوب» التي أنهكت حياتها وهي تغزل منتظرة زوجها. واعتبر الدارس أن هذه الإشارة متحدة ببنية القصيدة. وتخدم تجربتها. عبدالكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص262، 263. كما توقف أنس داود عند التشبيه ذاته (كعيون ميدوزا) وانتقده لعدم ملاءمته مع الدلالة المألوفة للمصابيح. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص285، 286. كما يجدر ملاحظة أن أحمد نصيف الجنابي قد اختار هذه القصيدة مثالاً على الخيال الابتكاري عند الشاعر، وهو يتوقف عند أسطورة «أوديب» ليشرحها ثم يعلق عليها بأن «هذه هي الأسطورة البعيدة الدلالة التي استعملها السياب، وبنى عليها ذلك البناء الفني، والخيال الشعري البديع». وفي ذلك لم يتوقف عند حشد الأساطير في القصيدة،

وعلاقة ذلك ببنيتها مخالفاً ما اعتبره دارسون آخرون ضعفاً في تلك القصيدة. أحمد نصيف الجنابي، في الرؤية الشعرية المعاصرة، ص35-38.

4-مرحى غيلان:

(1) ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ص53-56.

(2) محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي، ص182-201.

(3) تتطلب عملية التأويل هنا كفاءة لغوية تقوم على معرفة القارئ بمرجعية اللغة، كما تتضمن كفاءة أدبية تقوم على معرفته بالأنساق الوصفية والأساطير والنصوص الأخرى، وهذه الكفاءة هي التي ستمكن القارئ من الاستجابة وإكمال الثغرات في النص. حول هذا الأمر، انظر، ما يكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص11، 12.

(4) حسن ناظم، البنى الأسلوبية -دراسة في «أنشودة المطر»، ص230-232.

(5) يجدر بالذكر أن «إحسان عباس» في قراءته للقصيدة قد لاحظ هذا التحول، وتعامل معه على أنه واقع ضمن جدلية الأسطورة الأساسية (الموت/البعث) فرأى القصيدة انتصاراً للحياة على الموت. في حين أن عبدالرضا علي لم يستطع التعامل مع هذا التحويل فجاءت قراءته للقصيدة ضمن محورين مختلفين أعطى في كل منهما تأويلاً مختلفاً بل ومناقضاً للآخر. واقترب علي البطل من إحسان عباس، غير أنه بقي حائراً أمام الفجوة التي يحدثها التحويل في الدلالة الأسطورية، فاعتبره ضعفاً للقصيدة وأن الشاعر أثقل دلالة الرموز الأسطورية حين عكس دلالاتها. انظر هذه القراءات في الملحق الخاص بالفصل الثاني من هذا البحث، كما يجدر بالذكر أن حسن ناظم نفسه قد تبنى تأويلاً آخر للقصيدة في موضع آخر من دراسته، وذلك في معرض قراءته لتحولات رمز المطر، فرأى أن النص يصور ديمومة الحياة بعد الموت. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص240. ولعل ذلك يمكن تفسيره بما ذكره آيزر بأن القراءة الثانية لا يكون لها نفس ما كان للقراءة الأولى لسبب بسيط هو أن المعنى الذي يتم تجميعه في المرة الأولى يؤثر على القراءة الثانية، حيث يحوز القارئ معرفة لم تتسنّ له من قبل. فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص155. كما يمكن تفسيره أيضاً بعملية اختيار العناصر التي يتم استدعاؤها إذ قد تنتج قراءة النص مرة أخرى مظاهر لم يلتفت إليها القارئ في المرة الأولى، ومن هنا ذهب آيزر إلى أنه ليس هناك قراءة يمكنها استنفاذ كامل النص. فولفجانج آيزر، «عمليات القراءة»، ص348، 349.

5-المسيح بعد الصلب:

(1) إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(2)، أنشودة المطر، ص203-216.

(2) مثال ذلك ورود رمز النخيل في القصيدة وتفسيره بأن النخيل رمز الحياة والخصب في العراق. والعنصر الغائب المسْتدعى هو النفط مصدراً للرزق وليس النخيل. لكن النفط رمز للمال القاتل، لهذا كان للنخيل وقع إيجابي في ذاته، فهو في القصيدة رمز للحياة. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(2)، ص204. وحول تفسير رموز أخرى انظر ص204-206.

(3) لعل ذلك مرتبط برؤية الدارس للسياب، وبأنه رومانسي في طبعه. من هنا فإن معاناته في القصيدة رومانسية، وصورها كذلك. لذلك لا تنهض هذه الصور بذاتها (نظراً لابتذالها) بل من

انخراطها في سياق القصيدة العام. المصدر السابق، ص208. وحول رأي الدارس في كلّ تشبيه على حدة انظر، المصدر نفسه، ص206، 207 .

(4) يجدر بالذكر أن الدارس يقدم هنا حكماً أيديولوجياً حين يرفض الإضافات الواردة على رمز المسيح، فهي ليست من طبائعه، وليس صحيحاً -كما يرى الدارس- أن المسيح هو أدونيس وأن ما ينتمي لأحدهما ينتمي إلى الآخر، ويرد الدارس ذلك إلى عدم تثقف السياب بالمسيحية، وأنه تلقفها من الخارج. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(2)، ص215، 216. ولعل هذا هو ما يبرر الأحكام القيمية التي وردت في القراءة وكان يمكن وضع هذه القراءة ضمن القراءة الأيديولوجية، لكن تم تأخيرها إلى هذا الجزء رغبة في عرضها مع قراءة عدنان خالد التي جاءت رداً عليها، وحواراً معها.

(5) يلاحظ أن الدارس لا يقبل التحوير أو التمازج بين الرموز، ومن ثم فإنه لا يرى أن السياب قد يحاول بفعله ذاك تكوين رمزه الخاص، وأن الرمز قد يكون رمزاً شخصياً وليس رمزاً نمطياً. كما يجدر ملاحظة أن دارسين آخرين أشاروا إلى وجود نوع من التمازج بين رمزي المسيح وتموز في تاريخ الحضارات الإنسانية، بل إن بعضهم عدّ المسيح آخر رموز الخصب الكبرى. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص56-66. كما يلاحظ أن الدارس نفسه قدم حكماً آخر على هذه القصيدة في الجزء الخاص بالنتائج في دارسته، فذكر أن الأسطورة التحمت بالتجربة في هذه القصيدة حيث فهم السياب معنى الفداء في شكله الروحي الصوفي. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(4). خصائص ومختارات، ص26.

(6) عدنان خالد، «قراءة تحليلية لقصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»». (آفاق عربية، ع(1)، السنة[1]، أيلول، 1984)، ص148-151.

(7) يحدد الدارس إحسان عباس وإيليا الحاوي في دراستهما لهذه القصيدة. عدنان خالد، «قراءة تحليلية لقصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»»، ص149.

(8) يبدو أن الدارس يرد بذلك على رأي إيليا حاوي حول توظيف رمز المسيح، ويذكر أن الناقد وضع مواصفاته الجمالية أو الأخلاقية أو الدينية كشرط لإنجاح القصيدة بدلاً من التعامل معها كتركيب معقد له خصائصه الجمالية. المصدر السابق، ص149.

(9) يذكر الدارس أن العودة إلى هذه المرجعية توقع القارئ في التناقض سواء اعتمد المرجعية المسيحية أو المرجعية الإسلامية، عدنان خالد، «قراءة تحليلية لقصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»»، ص149.

(10) المجاز هو في (وأنصتّ: كان العويل/ يعبر السهل بيني وبين المدينة/ مثل حبل يشد السفينة/ وهي تهوي إلى القاع). المصدر السابق، ص150.

(11) من ذلك تفسير الدارس: امتداد جيكور حتى جدود الخيال، وقول الشاعر قلبي الشمس إذ تنبض نوراً، قلبي الماء، قلبي هو السنبل بفكرة خلود الشاعر عبر شعره المصدر السابق، ص150.

(12) يلاحظ أن الدارس قد اختار هذا التأويل بين عدد من التأويلات الأخرى الممكنة، وذكر أنه لا يجد مبرراً لحشر الحديث عن تموز وفكرة النماء والخصب في القصيدة. عدنان خالد، «قراءة تحليلية لقصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»»، ص149. وقد سبق إيراد قراءات أخرى لهذه القصيدة في الفصل الثاني من هذا البحث، وكادت تتفق على قراءة القصيدة في إطار فكرة البعث. انظر ملاحق الفصل الثاني من هذا البحث.

(13) عبدالكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص119-121.

6-أغنية في شهر آب:

(1) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص278-281.

(2) يجدر بالذكر أن إيليا الحاوي أعطى رأياً مناقضاً تماماً لهذا الرأي، فذكر أنه لن يقف بالقراءة عند هذه القصيدة، لأنها لا تنهض إلى مستوى إبداعي يؤثر. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج(2)، ص30، 31 .

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية -دراسة في «أنشودة المطر» للسياب، ص225-229. ويجدر بالذكر أن الدارس يعتبر التحويل الدلالي سمة في شعر السياب، وقد درسه في قصائد أخرى دونما إشارة إلى الأسطورة انظر على سبيل المثال، ص233-238؛ كما يجدر بالذكر أيضاً أنه تم إيراد قراءة لأبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري لهذه القصيدة في الفصل الأول من البحث، خالف فيها تأويل إحسان عباس. أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، بدر شاكر السياب، ص240، 241 .

7-شباك وفيقة:

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص81-84.

(2) عبده بدوي، تجارب وتطبيقات في الشعر العربي الحديث، ط(1)، (ذات السلاسل، الكويت، 1997)، ص57-78.

(3) يجدر بالذكر أنه وردت قراءات أخرى، لقصائد وفيقة في الفصل الثاني من هذا البحث، غير أنها لم تقرأ النص في إطار صناعة أسطورته الخاصة به، إنما تعاملت معه انطلاقاً من فكرة استدعاء الأسطورة لتحقيق دلالة معنية أو هدف معين عند الشاعر، أي أنها تعاملت مع الأسطورة على أنها بنية خارجية مجتلبة. انظر ملاحق الفصل الثاني من هذا البحث. كما يجدر بالذكر أن وجيه فانوس في كتابه: «مخاطبات من الضفة الأخرى للنقد الأدبي» قد أورد ملاحظات حول هذه القصيدة ترتبط بالفاعلية اللغوية للنص الإبداعي، حيث الكتابة الإبداعية تنطلق من الذات لكن تفاعلها مع الخارج لا يُشترط أن ينضوي في إطار الواقع أو المنطق، فالنص له علاقاته الخاصة التي تبرزها لغته؛ وهذا ما يظهر في «حدائق وفيقة» حيث تحول الموت إلى دخول في حياة جديدة باهرة. وجيه فانوس، مخاطبات من الضفة الأخرى للنقد الأدبي، ط(1)، (اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 2001)، ص46-49.

ملخص الدراسة

تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب

يعد بدر شاكر السياب أحد أوائل المبدعين الذين مارسوا التجريب والتجديد في القصيدة العربية الحديثة، وتحديداً توظيف الأسطورة في الشعر. وقد شكلت الأسطورة مركزاً هاماً في شعر هذا الشاعر فكتب حولها عدد من المقالات والبحوث والكتب. من هنا حاول هذا البحث تتبع تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر السياب، وملاحظة آليات ووسائل ذلك التلقي، وما ارتبط به من قضايا منهجية وفكرية. وقد اعتمد البحث منهجاً يفيد من «نظرية التلقي» كما برزت عند مدرسة جامعة كونستانس الألمانية ومن خلال أهم أعلامها هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)، وولفجانج آيزر . (Wolfgang Iser)

لقد تم تقسيم الرسالة إلى ثلاثة فصول عدا المقدمة والتمهيد والخاتمة. يهتم التمهيد بطرح أهم مفاهيم نظرية التلقي التي تمت الإفادة منها مثل: أفق التوقع (Horizon of Expectations)، المسافة الجمالية (Aesthetic distance)، «القارئ الضمني» (Implied Reader)، الرصيد (the Repertoire)، الاستراتيجيات (Literary Strategies)، مواقع اللاتحديد/ الفراغ (gaps/places of indeterminacy)، ووجهة النظر الجوالة .(wandering viewpoint) هذا بالإضافة إلى الإشارة لمظاهر تأثيرها في النقد العربي الحديث سواء على مستوى التنظير أو التطبيق.

اهتم الفصل الأول من الرسالة بوجهة نظر القارئ وغرضه من القراءة، مما كان له أثره في طبيعة التفاعل بين النص والقارئ، فتم تقسيم القراءات إلى: «قراءة شارحة»، «وقراءة نفسية»، بالإضافة إلى «القراءة الأيديولوجية» التي قسمت بدورها إلى قراءة ماركسية، وقراءة قومية عربية، وقراءة دينية. وقد تمت ملاحظة

غلبة أفق توقع القارئ على أفق توقع النص في القراءات السابقة، حيث توضع الأسطورة ضمن مفاهيم مسبقة يطلب من الشاعر الامتثال لها.

اهتم الفصل الثاني بمتابعة تلقي الدارسين العرب للأسطورة انطلاقاً من رصيد النص، وقد اتخذ هذا الأمر شكلين أولهما الرصيد الواقعي (الاجتماعي/ التاريخي)، وثانيهما الرصيد الأدبي. ضمن إطار الشكل الأول قام الدارسون بالربط بين النص الشعري وسيرة حياة الشاعر، فتم تقسيم حياة الشاعر إلى مراحل يرتبط فيها توظيف الأسطورة ونوعها بطبيعة كل مرحلة من تلك المراحل. أما الشكل الثاني (الرصيد الأدبي) فقد اهتم فيه الدارسون بتقصي المصادر الثقافية للشاعر، ولاحظوا غلبة تأثير ت.س. إليوت (T.S. Eliot) و إيديث سيتويل (Edth setwell) على الشاعر، من هنا اهتم هؤلاء الدارسون بإجراء مقارنة بين بعض قصائد السياب وبعض قصائد هذين الشاعرين بحثاً عن وجوه المماثلة والاختلاف. إضافة إلى ذلك اهتم دارسون آخرون بتتبع المصادر الثقافية الأخرى للشاعر، لاسيماً علاقته مع التراث الشعبي أو الشعر العربي القديم.

ركز الفصل الثالث على القراءات التي اهتمت باستراتيجية نص السياب، ونظرت في بنيته وعلاقاته الداخلية. وقد تم ملاحظة أن معظم الدراسات قد وردت في إطار العناية بالشعر العربي الحديث عامة، ولم تلتفت إلى دراسة شعر السياب، إلا فيما ندر، كما أن عدداً منها قد اهتم بقراءة قصائد مفردة للشاعر، فجاءت ملاحظات الدارسين على الأسطورة جزئية مرتبطة بطبيعة الدراسة أو بالقصيدة موضع القراءة. وقد تمت قراءة الأسطورة ضمن محورين يلتفت أولهما إلى الأسطورة في إطار قضايا عامة مرتبطة بالشعر كالوضوح والغموض، والعلاقة بين الأسطورة والشعر، أو العلاقة بين الشعر والنقد. والتفت المحور الثاني إلى صنع السياب لأسطورته الخاصة أو للشخصية الأسطورية، وبناء النموذج الأسطوري.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث استئثار أسطورة الخصب والانبعاث باهتمام عدد من الدارسين، على حساب الأساطير الأخرى التي وظفها السياب، كما استأثرت قصائد معينة بقدر آخر من الاهتمام، فبرزت «أنشودة المطر» في المقدمة. كما توصل البحث إلى عدد من النتائج لعل أبرزها أن تعامل الدارس العربي مع الأسطورة قد جاء عبر ربطها بحياة الشاعر، حيث غلبت صورة السياب الإنسان على صورة السياب الشاعر. واختزل عمل السياب في مجرد استدعاء

الأساطير التي يقوم بتوظيفها بما يناسب واقعه ومشاعره الشخصية، عدا دراسات قليلة اهتمت بصنع السياب لنموجه الأسطوري الخاص به. الأمر الذي أدى إلى إغفال عدد من الأسئلة المرتبطة بدور الأسطورة، ووظيفتها في النص، وعلاقتها بعناصره الأخرى في أغلب تلك الدراسات..

إضافة إلى ذلك تمت ملاحظة أن الاختلاف في الآليات بين عدد من الدارسين لم يمنع من الوصول إلى نتائج متقاربة ومتشابهة، بل إنه لم يمنع التقارب في تأويل عدد من العناصر التي تم استدعاؤها في نصوص متشابهة، مما طرح تساؤلاً عما إذا كان هذا راجعاً إلى طبيعة الفكر النقدي العربي أو إلى ارتباطه بطبيعة نصوص السياب من نفسها.

ABSTRACT

The Reception of Modern Arabic Criticism of Myth in Badr Shakir Assayab's Poetry

Badr Shakir Assayab is one of the earliest innovators who practiced experiment and renovation in modern Arabic poetry. He succeeded in employing myth and making it central in his poetry. Many articles, therefore, research papers and books were written about this poet. This dissertation is tended to trace the reception of Modern Arabic criticism of myth in Assayab's poetry. The study Concerns to take notes of the means and mechanism of such reception, side by side with its methodology and the related intellectual issues. The dissertation adopted the implications of the Reception Theory as emerged at Constance University School, specifically its prominent figures: Hans Robert jauss and Wolfgang Iser.

The thesis consists of three chapters with a preface, an introduction and a conclusion. The introduction deals with the most important concepts of the Reception Theory, from which the research has benefited, such as: «Horizon of Expectations, «Aesthetic Distance,» «Implied Reader», «The repertoire», «The Literary Strategies», «Places of Indeterminacy / Gaps», and «Wandering Viewpoint». The introduction also discussis the influence of these concepts on Modern Arabic Criticism.

The first chapter focuses on the reader's viewpoint, his purpose of reading, and the nature of the interaction between the text and the reader. The chapter discusses the different readings of Assyab's Poetry such as : The «explanatory reading», the «Psychological reading», and the «ideological reading". The Later includes the «Marxist», the «National» and the «religious» readings.

The second chapter deals with the Arab researchers reception of the myth in Assayab's poetry (the Repertoire). This reception was manifested in two approaches: the socio-historical and the Literary. The studies that adopted the first approach were concerned to find a connection between the poetic text and the poet's life .The second approach (the Literary) focused on tracing the cultural and Literary Sources that affected Fed the Poet. It has been noticed that T.S. Eliot and Edith setwill have an apparent influence on the poet. Some studies, therefore , Focused on comparing between some of Assayb's poems and those of these two poets. Other studies focused on the cultural resources used by the poet, especially popular heritage and Arabic ancient Poetry.

The third chapter examined the studies that dealt with Assayab's Literary strategy , and looked into the structure and its internal relations. Most of these studies were focusing on modern Arabic poetry in general. Some of them meant to read single poems, which lead to their partial account by being Limited to The nature of the study of that single Poem. Some of these studies , therefore , looked to the myth within the framework of general issues related to poetry, like clarity and ambiguity, the relation between myth and poetry, and the relation between Poetry and Criticism. Other studies focused on Assayab's making of private mythical character.

The research noticed that the myth of fertility and resurrection occupies the interest in a number of studies .It is worth mentioning that «onshodat AL-Matar», received a greater number of readings. The most important conclusion reached by this dissertation is that the Arab reader refered the myth to the poet's life, as Assayab's picture as a humanbeing has dominated his picture as a poet. Assayab's work has been Looked at as just a myths producer who employs them according to what suits his Personal situation and feelings , with the exception of a few studies which was concerned of Assayab's making of his own mythical model. This approach resulted in neglecting a number of questions related to the role and function of the myth in the text, and its relation to its other elements.

Strangely it has been noticed that despite differences in the methods adopted by a number of studies, they didn't succeed in reaching to varied conclusions. The Similarity of these conclusions raises a question of wether they resulted from the nature of Assayab's text or from the expertise of the Arab critics themselves.

الفهرس